Münster 1936 No 50 Phil DiSS

Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Rudolf Quast
aus Unna i.W.

1936

Buchdruckerei Karl Busch in Wattenscheid

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1932
Dekan: Herr Professor Dr. Martin Wackernagel
Referent: Herr Professor Dr. Martin Wackernagel

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Druck von Karl Busch in Wattenscheid

Meiner Frau!

Inhalt

Einleitung 5

A. Die Anfänge der deutschen Kunstkritik. Die Situation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 9

B. Die Kritik in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 17

1. Das deutsche Kunstleben in dieser Zeit 17

a) Die Hauptrichtungen der Kunst 17

b) Die Kunstzentren 20

c) Die Kunstausstellungen 20

d) Die Organisationen 21

e) Die Kunstzeitschriften 22

2. Die führenden Kritiker des Realismus 31

a) Friedrich Pecht 31

b) Friedrich Eggers 64

c) Ludwig Pietsch 66

d) Adolf Rosenberg 68

e) Julius Meyer 68

f) Ludwig Pfau 70

g) Die Übrigen 72

3. Die Kunstwissenschaft und die Kritik (Skizze) . . 73

4. Ausblick: Die Kritik des Impressionismus 74

Bibliographie 77

Einleitung

Diese Arbeit nimmt nicht Stellung zu den Problemen des zeitgenössischen Kuntlebens. Sie will eine rein historische Aufgabe lösen helfen. Sie befaßt sich mit der Geschichte der Kunstkritik in einer relativ engbegrenzten Periode des deutschen Kuntlebens, die zwar rein zeitlich noch gar nicht allzu weit von der Gegenwart entfernt ist, mit deren Charakter und Problematik die augenblickliche Situation aber fast völlig unvergleichbar zu sein scheint.

Die Geschichte der deutschen Kunstkritik ist ein von der wissenschaftlichen Forschung bisher völlig vernachlässigtes Gebiet. Außer einigen wenigen verstreuten Zeitschriftenaufsätzen findet man in der ganzen kunstwissenschaftlichen Literatur keine Arbeit, die dieser in jeder Richtung lohnenswerten und interessanten Aufgabe gewidmet wäre. Ein Werk von der Bedeutung, wie sie etwa Wilhelm Waetzoldts „Deutsche Kunsthistoriker" für die Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung besitzt, liegt auf dem Gebiete der Geschichte der deutschen Kunstkritik bisher noch nicht vor[1]).

Als einzige Entschuldigung für dieses sonst nahezu unverständliche Versäumnis kann der Hinweis darauf gelten, daß Albert Dresdner im ersten Band seines 1915 bei Bruckmann in München erschienenen Werkes „Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie", der der Entstehung der Kritik und ihrer Geschichte in der Antike, in der Renaissance und vornehmlich in Frankreich bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts gewidmet war, einen zweiten Band ankündigte, der die Geschichte der Kritik im 19. und 20. Jahrhundert aufzeichnen sollte, während dem abschließenden dritten Band dieses großgeplanten Werkes die Darstellung der Theorie der Kunstkritik vorbehalten blieb.

Da es inzwischen aber sehr fraglich geworden ist, ob Dresdner in absehbarer Zeit jene angekündigte Fortsetzung seiner Arbeit durchführen kann, da es sogar nicht unmöglich erscheint, daß das mit dem großartigen ersten Band so vielversprechend begonnene

[1]) Waetzoldt macht in seiner Darstellung der führenden Persönlichkeiten der deutschen Kunstgeschichtsschreibung keine ausgesprochene Unterscheidung zwischen ihren im engeren Sinne kunstkritischen (d. h. der Beurteilung der Gegenwartskunst gewidmeten) Arbeiten und ihrer allgemein-kunsthistorischen-kunstwissenschaftlichen Tätigkeit. Diejenigen Partien seiner Ausführungen, die unsere Fragestellung berühren, werden selbstverständlich als wertvolle Vorarbeit im Folgenden mitbenutzt.

Werk unvollendet bleiben wird[1]), dürfte einer neuen Bearbeitung des hier liegenden, zum Teil höchst wertvollen Materials nichts im Wege stehen als höchstens die ungeheuer große Quantität dieses — nicht immer sehr leicht zugänglichen, weil allzu sehr verstreuten — Quellenmaterials.

Und gerade dieser letzte Umstand machte eine gewisse zeitliche wie sachliche Begrenzung des Stoffes unumgänglich. Doch bevor diese näher charakterisiert und begründet wird, sei schon hier deutlich ausgesprochen, was in dieser Arbeit unter „Kunstkritik" verstanden werden soll. Ohne in eine Diskussion über diesen zeitweise ziemlich umstrittenen Begriff einzutreten (es sei nur an die ganz anders geartete Bedeutung des Begriffs „Kunstkritik" für die eigentliche Kunstgeschichte erinnert), verweise ich hier auf die außerordentlich wertvollen Ausführungen, die Dresdner (S. 7 ff.) dieser Frage in der Einleitung seines Werkes gewidmet hat. Die von ihm in diesem Zusammenhang vorgeschlagene Formulierung (S. 10 und 11) wird auch für unsere Untersuchungen ausreichen. Sie sei deshalb hier vorangestellt: „Unter Kunstkritik ... verstehe ich diejenige selbständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstande hat."

Zur sachlichen Begrenzung des Materials ist zu sagen, daß aus dem ungeheueren Gebiet der europäischen Kunstkritik im 19. Jahrhundert die deutsche herausgegriffen wurde, weil sie uns und unseren Problemen begreiflicherweise um einige Grade nähersteht als die irgendeines anderen Volkes (beispielsweise die sehr hochentwickelte französische oder die englische), und daß aus diesem immer noch ausgedehnten und vielartigen Komplex der deutschen Kunstkritik leider eine sehr wichtige Gruppe von vornherein fast völlig ausgeschaltet werden mußte, die allerdings auch erst in den letzten vierzig Jahren zu einer besonderen Bedeutung für das deutsche Kunstleben gelangt ist — ich meine die Kunstkritik in der Tagespresse. Diese Sonderform, deren wissenschaftliche Bearbeitung dringend erwünscht und gewiß auch sehr reizvoll wäre, mußte hier fast unberührt bleiben, da der Beschaffung des schwer zugänglichen Materials unüberwindbare Hindernisse entgegen standen[2]).

Die zeitliche Begrenzung auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde ebenfalls vorgenommen, um den Stoff übersehbar zu machen. Die Geschichte der deutschen Kunst und der Kunstkritik im besonderen scheint eine solche Begrenzung durchaus zu erlauben. Ich weise schon hier darauf hin, daß gerade um die Jahrhundertmitte eine Reihe von Kritikerpersönlichkeiten auf-

[1]) Wie ich aus brieflichen Äußerungen Professor Dresdners entnehmen zu können glaube.

[2]) Von ihr wird also nur im Verlaufe der Darstellung der einzelnen führenden Kritikerpersönlichkeiten die Rede sein.

tauchen, die man als die ersten Vertreter eines — später noch näher zu charakterisierenden — modernen Kritikertyps bezeichnen kann, und daß u. a. auch in dieser Zeit die deutschen Kunstzeitschriften, die Hauptkampfplätze der Kritik zuerst, zu einer hervorragenderen Bedeutung gelangen. Die Grenze soll natürlich nicht schematisch mit dem Jahre 1850 gezogen werden, wie auch die Jahrhundertwende selbstverständlich nur im weitesten Sinne als ein gewisser Abschluß verstanden werden darf.

Ein Wort noch zu den benutzten Quellen. Durchgearbeitet wurden vor allem die in unseren Zeitraum fallenden Jahrgänge der verschiedenen führenden Kunstzeitschriften, von denen später noch ausführlicher die Rede sein wird. Ferner die Sammelbände, die von einer ganzen Reihe der namhaftesten Kritiker vorliegen, in denen sie selbst oder spätere Bearbeiter eine Auswahl der wichtigsten, vorher an den verschiedensten Orten verstreuten Zeitschriften- und Zeitungskritiken zusammengefaßt haben, von denen sie auch nach der inzwischen verflossenen Zeitspanne einen erneuten Abdruck verantworten zu können glaubten. Schließlich die Kritiken, die uns in den zeitgenössischen oder späteren kunstgeschichtlichen Darstellungen (und in den einzelnen Künstlermonographien) mitgeteilt werden. Vor allem denke ich da an Cornelius Gurlitts ausgezeichnete „Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts", die in manchen Partien den Versuch macht, die Geschichte der Kunstkritik im Rahmen der allgemeinen deutschen Kunstgeschichte zu skizzieren.

Die Anregung zu dieser Arbeit erhielt ich in den Besprechungen des Kunstgeschichtlichen Seminars meines hochverehrten Lehrers, des Herrn Professor Dr. Wackernagel. Er verfolgte den Fortgang meiner Studien mit gütigem Interesse und stand mir stets mit seinem Rat zur Seite. Ich fühle mich ihm zu tiefem Dank verpflichtet. Bei der Materialbeschaffung leistete mir die Westfälische Landesbibliothek in Dortmund wertvolle Hilfe. Herrn Direktor Dr. Schulz und Herrn Bibliothekar Dr. Blase sage ich an dieser Stelle meinen Dank.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547203_0125

Die Anfänge der deutschen Kunstkritik. Die Situation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Anfänge der deutschen Kunstkritik liegen noch völlig im Dunkeln. Gewiß ist nur, daß sie keineswegs so weit zurückgesucht werden dürfen, wie man es etwa bei der französischen tun kann. Eine Persönlichkeit von dem Range Diderots wird man im 18. Jahrhundert gar nicht und auch in der deutschen Kunstkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwerlich finden. Wilhelm Heinse (1746—1803), an dessen „Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie" aus dem Jahre 1776 man vielleicht denken könnte, und den Waetzoldt (a. a. O. Bd. I, S. 130) gewiß ganz mit Recht als den „ersten deutschen Kunstfeuilletonisten" bezeichnet hat, hat in einer Geschichte der Kunstkritik in unserem Sinne nichts zu suchen. Seine zweifellos glänzend geschriebenen, von einem bis dahin in Deutschland nicht gekannten Einfühlungsvermögen in Werke der bildenden Kunst, der Malerei speziell, zeugenden Bildbeschreibungen galten nämlich durchweg nur alten, lange vor seiner Zeit entstandenen Bildern, den in Düsseldorf von ihm bewunderten Werken der italienischen Renaissance und vor allem den Schöpfungen des Rubens und anderer niederländischer Künstler.

Gotthold Ephraim Lessing, dessen überragende Bedeutung für die Literaturkritik und die Aesthetik im allgemeinen über jeden Zweifel erhaben ist, hat Zeit seines Lebens kein inneres Verhältnis zur bildenden Kunst, nicht einmal zu den Werken der Antike, geschweige denn zur Malerei der damaligen Gegenwart bekommen. „Was ihn zur einen wie zur anderen führte, war lediglich ein historisches und philologisches Interesse, eine literarische Anregung, kein ursprüngliches Erlebnis", sagt ein sehr guter Lessingkenner von ihm[1]). Für die Geschichte der Kunstkritik wird also auch er nicht in Frage kommen.

Und ebenso versperrte auch Winkelmann, dem die Kunstgeschichtsschreibung so Großes verdankt, sein immer ausschließlicheres Eindringen in die Welt des Altertums den Zugang zur Kunst seiner Zeit mehr und mehr. „Die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch", lautete das Urteil A. W. Schlegels über

[1]) Waldemar von Olshausen, Lessings Werke, hrsgeg. von Petersen u. a. Bd. 18, 19. Einleitung, S. 23 ff.

ihn. „Was würde das Altertum sagen?“ war die stete Frage, die er an sich und seine Zeit richtete.

Das Dogma von der alleinseligmachenden Kunst der Antike war es ja überhaupt, das die gesamten deutschen Kunstanschauungen des späteren 18. Jahrhunderts, der Jahrhundertwende und zum Teil auch noch die der darauf folgenden Jahrzehnte beherrschte. Die Menschen dieser Zeit hatten den unerschütterlichen Glauben, daß eine Erneuerung der Kunst nur von dieser Seite her versucht und durchgeführt werden könnte.

So gab auch Anton Rafael Mengs „starre Begriffssystematik“, in der unter Anlehnung an die klassizistische Aesthetik zwischen einem „hohen, einem schönen, einem reizenden, einem bedeutenden oder ausdrucksvollen und einem natürlichen Stil“ unterschieden wurde, noch das Schema ab, das die Weimarer Kunstfreunde um Goethe ihren Bildbeschreibungen zugrunde legten. Als dann schließlich mit der romantischen Kunst eine Befreiung aus der bisherigen Sterilität sich ankündigte, traf sie auf die kühle und schroffe Ablehnung des Goetheschen Kreises, der ihr verständnislos gegenüberstand. Heinrich Meyers, des „Kunstmeyers“ Aufsatz „Über die neudeutsche, religiös-patriotische Kunst“, den er 1817 in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ veröffentlichte, gab dem in stark polemischer Weise Ausdruck.

Auch die Form des Gemäldegespräches, der wir schon im 18. Jahrhundert, etwa in einem Ausstellungsgespräch Johann Heinrich Mercks aus dem „Deutschen Merkur“ von 1781 begegnen, und die dann in der Zeit der Romantik sich besonderer Beliebtheit erfreut, befaßt sich nur selten mit zeitgenössischen Werken.

Heinrich von Kleists 1810 in den „Berliner Abendblättern“ veröffentlichte „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, die aus einem solchen Gespräch mit Brentano, Arnim und anderen hervorgingen, zeigen sich uns als eine der wenigen Ausnahmen. Im übrigen enthielten diese Galeriegespräche der Romantik, ob sie sich nun mit alter oder moderner Kunst beschäftigten, keineswegs in erster Linie Urteile über die betrachteten Werke; sie dienten vielmehr vor allem dazu, mehr oder weniger gefühlvolle Beschreibungen der Bildinhalte zu geben.

Über die Kunstkritik der Romantik, der Brüder Schlegel, Tiecks, Wackenroders und anderer, insbesondere über die Methode, deren sie sich bei ihren kritischen Arbeiten bedienten, hat Rosine Calsow eine sehr eingehende Untersuchung geliefert[1]). In den bei weitem überwiegenden Fällen zeigt auch das in dieser Arbeit behandelte Material stets Kritiken älterer Werke, nicht aber solche zeitgenössischer Kunst.

Weitere ausgezeichnete Ausführungen über die kritische Tätigkeit beispielsweise der Brüder Schlegel findet man ferner bei

[1]) Rosine Calsow: Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. Diss. Münster 1926.

Waetzoldt im ersten Bande seiner „Deutschen Kunsthistoriker“ (S. 245, 246). Wir entnehmen ihnen hier nur eine Zusammentassung der Hauptgedanken, die August Wilhelm Schlegel selbst in einer seiner Berliner Vorlesungen (1801—02) über das Wesen und die Aufgabe der Kritik vorgetragen hat, und die uns vielleicht am besten die Bedeutung erkennen lassen, die dieser führende Kopf der Romantik ihr beimißt: „... Kritik stellt für ihn das geistige Mittelglied dar zwischen Geschichte und Theorie. In der Fertigkeit, Kunstwerke zu beurteilen, verbindet sich Gefühlsmäßiges mit Verstandesmäßigem, verschmelzen Urteil und Empfindung. ... Das Ganze eines Werkes zu erfassen, nicht nur an Teilschönheiten haften zu bleiben, ist das Schwerste, aber auch das Wichtigste im Kunsturteil; wer dies nicht kann, bleibt in atomistischer Kunstkritik stecken. ... Der Kritiker hat Kunstgeschichte und Kunsttheorie gleichermaßen nötig. Die erste, weil sie ihm die Kenntnisse übermittelt, um ein Werk in historische Zusammenhänge einzuordnen und Herkunft und Nachwirkung, also das, was man Schulzusammenhänge nennt, festzustellen. Theorie ist dem Kritiker nötig, weil kritisch Reflektieren ein beständiges Experimentieren heißt, mit dem Ziel, auf theoretische Sätze zu kommen. Kritik ist und bleibt aber, wenn sie auch noch so sehr mit Hilfe von Geschichte und Theorie sich zu objektivieren sucht, eine subjektive Angelegenheit. So muß der Kritiker schon den Mut zu seiner Persönlichkeit haben und nicht glauben, Pedanterie habe einen höheren methodischen Wert als Geist. Der Kritiker sollte zwar vieles wissen — darunter auch technische Dinge —, ein Künstler braucht er aber nicht zu sein; ihm müssen Empfänglichkeit, Urteil und Gabe der Forschung genügen. Das Machen und Gestalten ist Sache der anderen. ... Den Kenner macht nicht etwa die Kälte, er scheint nur kälter als andere; weil er die Gabe besitzt, sein Gefühl zu bändigen und für große Gelegenheiten zu sparen. So schließen sich ... Kennerschaft und Enthusiasmus nicht aus ... Lehrbar ist Kritik eigentlich nicht. Gerade die feinsten Kenner arbeiten gern mit halben Worten und Andeutungen....“

Als Beispiel für die praktische Anwendung dieser Grundsätze auf moderne Kunstwerke sei hier nur A. W. Schlegels Besprechung einer „Berliner Kunstausstellung“ aus dem Jahre 1802 angeführt. In ihr verteidigte er u. a. „den romantischen Glaubenssatz von der Autonomie der Kunst“ gegen die Überschätzung des Motivischen, wie er ihr bei Goethe und Heinrich Meyer begegnete (Waetzoldt, Bd. II, S. 95 ff.).

Ein Versuch, die Geschichte der deutschen Kunstkritik von diesen verstreuten Anfängen bis zur Mitte des Jahrhunderts weiter zu verfolgen, den im einzelnen durchzuführen ja nicht meine Absicht ist, würde dann vor allem bei den „Salonberichten“ stehen bleiben müssen, die Heinrich Heine im Jahre 1831 aus Paris für die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ geschrieben hat, und die zu-

sammen mit den sehr beachtenswerten Pariser Kunstberichten Eduard Koloffs (Waetzoldt, Bd. II, S. 95 ff.), die dieser in Paris ansässige Kunstgelehrte in den Jahren 1834 bis 1840 für das Schornsche „Kunstblatt" lieferte, viel dazu beigetragen haben, dem deutschen Publikum eine genauere Kenntnis der französischen Kunst jener Zeit zu vermitteln. Heines „Salon" wird man zweifellos als das erste bedeutende Dokument der jungen deutschen Kunstkritik ansehen müssen. Das ganz Andersartige seiner Kritiken, von denen Cornelius Gurlitt zwar sagt, daß er in ihnen „nicht so sehr von den Kunstwerken als um sie herum spreche", gegenüber der „Kunstrichterei" des Klassizismus wird am besten gekennzeichnet durch eine Bemerkung, die Heine selbst im Laufe dieses „Salon" anläßlich einer Polemik gegen gewisse französische Kritiker ausspricht. „Der große Irrtum" (jener bisherigen und der angegriffenen französischen Rezensenten meint er)[1]) „besteht immer darin, daß sie die Frage aufwerfen: Was soll der Künstler?" „Diese Fragestellung", so sagt er ganz richtig, „entstand durch jene Kunstphilosophen, die ohne eigene Poesie sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahierten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln ersannen." Für eine Kritik in seinem Sinne gilt hingegen nur die Frage: „Was will der Künstler oder gar, was muß der Künstler?" und ferner „Hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? Hat er die richtigen Mittel angewendet? ... Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unseren subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee ... In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen ... Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das meiste und bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler."

Und noch ein weiterer deutscher Dichter darf hier nicht vergessen werden, Karl Immermann, aus dessen Feder eine Reihe von Aufsätzen (im „Kunstblatt", im „Gesellschafter" und an anderen Stellen) stammt, in denen er sich mit der Düsseldorfer Kunst der 30er Jahre, vor allem der Kaulbachschule auseinandersetzte. Bei ihm muß u. a. auch an die Rolle erinnert werden, die er bei der Gründung des bekannten „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen" spielte, dessen Statuten er z. B. verfaßte.

Neben Immermann darf ein anderer Düsseldorfer Kunstschriftsteller und Kritiker dieser Zeit nicht übersehen werden, dessen an vielen Orten verstreute Kritiken später die Grundlage für eine sehr bedeutsame historische Arbeit abgaben. Ich meine Wolfgang Müller von Königswinters „Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren", mit dem Untertitel „Kunstgeschichtliche Briefe"

[1]) Heine, Stl. Werke, hrsgeg. von Fr. Strich. München 1924. Bd. 4, S. 467—468.

(Leipzig 1854), ein Buch, das durch das enge Verhältnis des Verfassers zu den führenden Künstlerpersönlichkeiten dieser Zeit zu dem wohl wichtigsten Quellenwerk für die Geschichte der Düsseldorfer Kunst im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts geworden ist.

Was Immermann und Müller von Königswinter für Düsseldorf war für Berlin in dieser Zeit des „Jungen Deutschland" das Kritikerpaar Theodor Mundt (1808—61) und Luise Mühlbach (1814—73), deren Urteile (wie Rosenberg in seiner „Geschichte der modernen Kunst" II, S. 450, erzählt) für die Berliner Gesellschaft, den Kreis um Varnhagen z. B., tonangebend waren.

Die gesamte „höhere Kritik" dieses zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts — die hier bereits genannten wie noch eine ganze Reihe weiterer Kritiker in Berlin und den anderen Kunststädten Deutschlands — bediente sich im wesentlichen noch eines einzigen Organs, um mit ihrem Urteil in die große Masse des Publikums einzudringen; derjenigen Zeitschrift, die man als die erste moderne Kunstzeitschrift bezeichnen kann, des sogenannten Schornschen „Kunstblatts". Dieses im Jahre 1820 von Ludwig Schorn (1793—1842) gegründete und von ihm zunächst als wöchentliche Beilage zum Cottaschen „Morgenblatt", später selbständig herausgegebene Blatt muß demnach als die wertvollste Fundgrube für die Geschichte der deutschen Kunstkritik in der ersten Jahrhunderthälfte angesehen werden. Gleicherweise der Erforschung der alten wie der Betrachtung und Beurteilung der modernen Kunst zugewandt, zählte es neben den namhaftesten Kunstschriftstellern auch die bekanntesten Kunstgelehrten dieser Zeit, wie z. B. Franz Kugler und Jakob Burckhardt zu seinen Mitarbeitern, deren Bedeutung als Kunstkritiker sich aus zahlreichen „Kunstblatt"-Aufsätzen herauslesen läßt.

Franz Kugler (1808—58), dessen enges Verhältnis zu Menzel bekannt ist, wird von Waetzoldt als „einer der wenigen großen deutschen Kunsthistoriographen" bezeichnet, „die ein persönliches und ihr geschichtliches Denken mitbestimmendes Verhältnis zur Kunst ihrer Tage" hatten. Von ihm, der später als Mitherausgeber zeichnete, erschien z. B. im Jahrgang 1848 dieser Blätter eine Folge von „Berliner Briefen", in denen er nach einer eingehenden Schilderung des Berliner Kunstlebens die Abkehr von der Cornelianischen Kunst vorbereitete, wie sie damals anscheinend schon von der überwiegenden Mehrheit des gebildeten Berliner Publikums gefordert wurde. Kuglers Gelegenheitsaufsätze, seine Rezensionen, Ausstellungsberichte usf. wurden übrigens später in einem Sammelband unter dem Titel „Kleine Schriften" vereinigt. In ihm würde sich begreiflicherweise noch manches wertvolle Material finden lassen.

Jakob Burckhardt (1818—1877) andererseits setzte sich in diesen Spalten schon 1842 mit den Werken der belgischen Maler Gallait und de Biefve auseinander, die gerade jetzt anfingen, das In-

teresse der deutschen Oeffentlichkeit zu erregen. Rosenberg schreibt darüber u. a. (a. a. O. Bd. III, S. 23): „Obwohl mitten im Gewirr der sich bekämpfenden Parteien stehend, hat Burckhardt dennoch mit feinem Blick das Wesen der belgischen Historienmalerei und ihre Verschiedenheit von der deutschen erkannt und im Schlußsatz (seines Aufsatzes): Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht! — vielleicht allein von seinen Zeitgenossen dasjenige Element mit Nachdruck betont, welches die epochemachende Neuerung der belgischen Malerei war, den Realismus!"

Aus Ludwig Schorns eigener kritischer Wirksamkeit schließlich, über den in einer Anmerkung einige biographische und bibliographische Angaben mitgeteilt werden[1]), sei hier nur ein Ereignis verzeichnet, das geeignet ist, die Stellung zu kennzeichnen, die die Künstler in dieser Zeit gegenüber der an Bedeutung und Einfluß von Jahr zu Jahr wachsenden Kritik einnahmen. Im Jahre 1826 erschien in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" ein Aufsatz, in dem unter dem Titel „Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei" mehrere namhafte deutsch-römische Künstler (wie z. B. J. Chr. Reinhard, Jos. A. Koch, Friedrich und Joh. Riepenhausen, Thorwaldsen und Ph. Veit) energischen Protest gegen die Tätigkeit der damals maßgebenden deutschen Kritiker erhoben. Zeichnete sich diese Polemik noch durch ein gewisses Maßhalten aus, indem nicht bestimmte Persönlichkeiten angegriffen und nur das Recht der „Laien"-Kritiker, der „Kunstschreiber" oder „Kunstrichter" — wie man damals charakteristischerweise auch zu sagen pflegte — zur Beurteilung der Kunstwerke hinsichtlich ihres artistischen, also technischen

[1]) Ludwig Schorn wurde am 9. Juni 1793 in Castell geboren. Nach kurzem Theologiestudium in Erlangen schon früh intensive Beschäftigung mit der bildenden Kunst, vor allem in München. Hier 1816 erste Schrift: „Über die Studien der griechischen Künstler". 1819: Reise nach Dresden, dort Studien in den Kunstsammlungen; 1820: Übersiedlung nach Stuttgart, wo ihm Sulpice Boisserée die Stellung des leitenden Redakteurs des neugegründeten Cottaschen „Kunstblatts" vermittelt, die er dann bis 1842 innehat. Nach längeren Reisen nach Holland und England erfolgt im Jahre 1826 seine Berufung als Professor der Kunstgeschichte an die Münchener Akademie, deren Generalsekretär er bald darauf wird. An der neugegründeten Münchner Universität ist er mit Vorträgen über Ästhetik, alte und neue Kunst, Mythologie usw. tätig. 1830 verfaßt er den ersten beschreibenden Katalog der Münchener Glypthotek. Seine Tätigkeit verschaffte ihm u. a. die Freundschaft Schellings, Klenzes, Schwanthalers und anderer. Nur mit dem sehr eigenwilligen Direktor der Akademie, Cornelius, gestaltete sich sein Verhältnis auf die Dauer nicht ganz erfreulich, so daß er es 1832 vorzog, eine Stelle als Hofrat und Direktor der Kunstanstalten in Weimar anzunehmen. Aus dieser Zeit stammt eine Veröffentlichung über den „Laokoon" und ein „Umriß einer Theorie der bildenden Kunst". Nach einer kurzen Reise nach Paris starb er am 17. Februar 1842 in Weimar.

Wertes bestritten wurde, so wurde das einige Jahre später anders. Der Landschaftsmaler Joh. Chr. Reinhard, der sich durch eine, anläßlich der Münchener Kunstausstellung von 1829 von Schorn im „Kunstblatt" veröffentlichte Beurteilung eines seiner Werke aufs tiefste verletzt fühlte, griff diesen nämlich in einem nach München gerichteten persönlichen Brief in einer Weise an, von der Rosenberg (der über diese ganze Angelegenheit a. a. O. Bd. II, S. 59 ff. berichtet) sagt, daß „ihre Grobheit nicht einmal durch Witz und Geist beschönigt" wurde. Und als dann Schorn klugerweise weder auf diesen noch auf einen zweiten Brief reagierte, steigerte sich seine Wut derart, daß er die beiden Schreiben nebst einem Wiederabdruck der „Betrachtungen" von 1826 in einer größeren Broschüre unter dem Titel „Drei Schreiben aus Rom gegen die Kunstschreiberei in Deutschland" vereinigt im Jahre 1833 (in Dessau) erscheinen ließ, um sie so einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen. Wie aber diesem Schritt die erwartete Wirkung durchaus versagt blieb, so erging es auch einer Schrift, die Reinhards Freund Jos. Anton Koch im Jahre 1834 veröffentlichte.

In einer Satire mit dem Titel „Moderne Kunstchronik", „Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben, oder die Rumfordsche Suppe, gekocht und geschrieben von J. A. K." (Karlsruhe 1834), setzte sich dieser auf seine Weise mit der verhaßten Clique der „Kunstschreiber" auseinander. Sein Kampf galt vor allem denjenigen Kunstschriftstellern, die, wie Rosenberg sagt, „es wagten, über die von Koch und seinen Gesinnungsgenossen geschaffenen Werke anders als im Tone unbedingter Bewunderung öffentlich zu urteilen." „Die deutschen Künstler in Rom, welche die klassizistische Richtung vertraten, hatten sich eben — meint Rosenberg — allmählich so sehr von der absoluten Vortrefflichkeit ihrer Bestrebungen überzeugt, daß sie diesen Begriff der Vortrefflichkeit auch auf ihre Schöpfungen übertrugen, und jeden Versuch eines Schriftstellers, den gewöhnlichen Maßstab der Kritik an ihre Werke zu legen, mit banausischer Grobheit zurückwiesen."

Allein, ihre Abwehr war umsonst. Die Kritik ließ sich nicht mehr zurückdrängen. Die einzige Wirkung, die ich in der darauf folgenden Zeit beobachten konnte, war eine knappe, ironische Bemerkung, die Schorn selbst 1835 in einen Berliner Ausstellungsbericht einfließen ließ, wo er u. a. schrieb: „... Aus Rom (ist) eine Landschaft vom Rumfordschen Suppen-Koch (ausgestellt), über die ich aber eingedenk der vertraulichen Ausdrücke, in welchen er die Kunstschreiber vor den Kunstathleten warnt, nichts zu sagen wage ..." Schorn wußte sehr wohl, daß auch das Todschweigen ein recht wirksames Mittel der Kritik sein kann.

Die Leitung des „Kunstblatts" übernahm nach dem Tode Schorns Ernst Förster (1800—85), der ihn bereits vorher mehrere

Jahre lang als Mitherausgeber und Münchener Korrespondent unterstützt hatte. Mit ihm, der — ursprünglich Maler — durch seine enge Bindung an die Corneliusschule zu ihrem fanatischsten Vorkämpfer wurde und als solcher wie zugleich auch durch seine Mitarbeiterschaft an der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ für eine längere Zeitspanne den Ruf einer unbestrittenen Autorität in allen Kunstfragen erlangte, stehen wir an der Schwelle jener Periode der deutschen Kunstkritik, die zu untersuchen die eigentliche Aufgabe dieser Arbeit ist.

Die Kritik in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

(1) Das deutsche Kunstleben in dieser Zeit

Während die deutsche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — die des Klassizismus und der Romantik in gleicher Weise wie die der Nazarenischen und Cornelianischen Schule — als eine ausgesprochen idealistische Bewegung betrachtet werden muß, deren künstlerische Absichten und Ziele viel weniger oder zum Teil gar nicht in der Beobachtung und Abbildung des Gegenständlichen, der realen Umwelt, als vielmehr in der Übertragung geistiger, gedanklicher und religiöser Themen in die Sprache der zeichnerischen (und seltener auch der malerischen) Formen liegen, wird um die Jahrhundertmitte eine Gegenbewegung sichtbar, deren wichtigstes Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem Früheren ihre immer wieder neu formulierte Forderung nach einer „realistischen" Kunst ist.

Innerhalb dieser realistischen Bewegung lassen sich mit Deutlichkeit zwei Stufen voneinander abheben, die gleichsam die Etappen des „Realisierungsprozesses" darstellen; zwei Stilbezeichnungen, unter die man gewöhnlich die bunte Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieses Zeitraums einzuordnen pflegt: die des „Realismus" (im engeren Sinne) und die des „Impressionismus". Die eine wird von der anderen in ihrer Herrschaft über den Kunstmarkt, in ihrer Wertschätzung von Seiten des Publikums gleichsam abgelöst, wenngleich diese Ablösung durchaus nicht in kampfloser Form erfolgt.

Die erste Stufe, die des „Realismus", ist im wesentlichen gekennzeichnet durch Künstlernamen wie Menzel, Piloty, Makart, Knaus, Vautier, Defregger, Achenbach, Leibl, wobei Menzel als ihr völlig selbständiger, alles andere überragender Bahnbrecher, Leibl als vollendeter Ausklang, als eine Art von Übergangserscheinung zum Kommenden hin, zu betrachten ist. Die beiden bevorzugten und charakteristischen Betätigungsgebiete dieser realistischen Kunst sind die Historien-Malerei und das Genre- oder Sittenbild. Ihr führender literarischer Vorkämpfer und Kritiker ist der Münchener Friedrich Pecht. Ihre Zentren: München und Düsseldorf.

Die zweite Stufe, die deutsche impressionistische Malerei, die ihren Siegeszug erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts antritt, wird sichtbar bei Männern wie Liebermann, Uhde, Trübner, Co-

rinth und Slevogt. Ihr wichtigster Kampfplatz ist die Landschafts-Malerei. Ihre Wortführer heißen Helferich, Muther und Seidlitz.

Das Auftreten beider Richtungen war von schweren Kämpfen begleitet; eine jede von ihnen bedeutete für die Generation, in deren Lebensabend sie hereinbrach, eine Revolution, das Auftauchen gefährlicher, unverständlicher und darum abzulehnender und zu bekämpfender Tendenzen.

Die Anfänge des Realismus können in ihren Wurzeln bis in die 30er Jahre zurückverfolgt werden. Sie werden angekündigt durch das Bekanntwerden von Werken der belgischen Schule, eines Gallait und eines de Bièfve, in denen die Historienmalerei Pilotys und Makarts ihre wichtigsten Vorläufer und Lehrmeister fand. Sie werden durchgeführt vor allem durch jene deutschen Maler, die sich ihre Ausbildung im Pariser Atelier Paul Delaroches geholt hatten. Sie erregten in den Reihen der bis dahin herrschenden nazarenischen und cornelianischen Künstler und Kunstkenner größte Verwirrung, riefen deren erbitterte Ablehnung hervor.

Gegenüber der an klassizistische Regeln gebundenen, welt- und naturfremden, durchaus unmalerischen Kunst der Cornelius, Overbeck, Veit und Schnorr erstrebte diese neue Kunst eine engere Bindung an die Natur, eine realistischere Wiedergabe des Stofflichen und vor allem eine Wiederbelebung des Farbensinns, eine reichere und prächtigere Durchbildung des Kolorits.

Die genialen Schöpfungen Adolf Menzels waren die ebenso frühe wie nachhaltige Erfüllung dieser Tendenzen; die idyllische, beschauliche Genre- und Bauernmalerei der Knaus, Vautier, Defregger usw. ihre etwas billige, aber vielleicht gerade darum besonders „volkstümliche", besonders beliebte Popularisierung; — und die allzu prunkhafte, mit allzuviel theatralischem Pomp belastete Historienmalerei der Piloty- und Makartschule schließlich ihre übertriebene und zugespitzte Entartung. Nach der endgültigen, siegreichen Überwindung aller Widerstände behauptete die „realistische" Richtung ihre Herrschaft nahezu unbestritten bis in die späten 80er Jahre.

Dann aber kam die Stunde des Impressionismus. Er war in seinen Ausgangspunkten scheinbar in engster Berührung mit den Zielen der realistischen Schule, in seinen Ergebnissen jedoch ganz andersartig, für die Anhänger des nunmehr Altgewordenen geradezu erschreckend, unverständlich, einfach untragbar.

Auch der Impressionismus geht von der Natur aus, will eine realistische Kunst sein. Auch er erstrebt eine neue Farbigkeit. Auch er hat seine Wurzeln in Frankreich. Aber, wie sein Naturbegriff radikaler, sein Realismus großzügiger als die allzu ängstliche, allzu fleißige und korrekte Häufung fotografisch-treu beobachteter Einzelheiten ist, wie wir sie bei den realistischen Malern finden, so ist die Farbigkeit, die er erstrebt, nicht die laute, künstliche Buntheit, die unnatürliche Manieriertheit des ewig wiederkehrenden

„goldig-braunen" Ateliertons, sondern die helle, warme, von Licht und Luft durchflutete Freudigkeit des „plein-air". Und das Frankreich schließlich, dem es seine Entstehung, seine stärksten Anregungen verdankt, ist nicht mehr das Frankreich der 30er Jahre. Landschaftsmaler wie die aus der Schule von Fontainebleau und Barbizon, „Naturalisten" vom Schlage eines Courbet, und vor allem der große Revolutionär Manet haben das Gesicht der französischen Kunst von Grund auf verändert.

Der erzählungsfreudigen, gewollt volkstümlichen, die Neugier der Beschauer aufstachelnden Historien- und Sittenbildmalerei, deren stärkste Wirkungen eigentlich viel weniger auf formalkünstlerischem als auf „patriotischem" oder „moralischem" oder besser „moralisierendem" Gebiet lagen, stellen die Neuen und ihre Wortführer das rücksichtslose und ausschließliche Bekenntnis zur Kunst entgegen. „L'art pour l'art" ist ihre Parole!

Diese knappen Bemerkungen müssen an dieser Stelle genügen, um die beiden Stufen der realistischen Bewegung zu charakterisieren, von denen wir eingangs sagten, daß sie im Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens, folglich auch im Brennpunkt der Kritik unseres Zeitabschnitts lagen.

Daneben aber muß noch eine Reihe von isolierten, weniger oder gar nicht durch Schulzusammenhänge als durch eine gewisse innere Verwandtschaft verbundenen Künstlerpersönlichkeiten genannt werden, um deren Anschauungen und Werke der Kampf mit besonderer Heftigkeit geführt wurde. Ich meine jene Folge von Künstlern, die schon durch ihre Gegensätzlichkeit zu den beiden vorherrschenden Richtungen etwas Gemeinsames bekommen; Maler, die wie Feuerbach, Böcklin, Marées und Klinger den realistischen Tendenzen, die den beiden erstgenannten Bewegungen gleicherweise zugrunde liegen, etwas anderes, einen durchaus idealistischen, aus klassizistischen und romantischen Elementen seltsam gemischten Stilwillen entgegenstellen und damit die Tradition der ersten Jahrhunderthälfte in erneuerter Form fortsetzen. Als eine Weiterbildung der romantisch-idyllischen Malerei der Richter und Schwind kann in diesem Zusammenhang die Kunst Hans Thomas angesehen werden. Der sogenannte „Jugendstil", mit dem dann das neue Jahrhundert eingeleitet wird, dem vor allem gewisse neue Erkenntnisse und Zielsetzungen auf dem Gebiet der Ornamentik, des Kunsthandwerks zu verdanken sind, bildet einen gewissen Abschluß.

Außer mit den Problemen des neuen Kunstgewerbes, einer neuen Architektur, befaßt sich die Kunstliteratur in dieser Zeit auch in erheblich stärkerem Maße als je vorher mit den der soziologischen und organisatorischen Seite des Kunst- und Künstlerlebens zuzurechnenden Fragen. Die Probleme der Künstlergenossenschaften, der „Sezessions"-Bewegungen, der „allge-

meinen deutschen Künstlerversammlungen", des Ausstellungs- und Jurywesens, der Kunstvereinsbewegung usf. sind hier zu nennen. Eine eingehende Untersuchung all dieser einzelnen Komplexe ist dringend erwünscht, an dieser Stelle begreiflicherweise aber nicht möglich.

Auch die Frage, welchen Charakter und welche Bedeutung das Kunstleben der verschiedenen deutschen Landschaften und ihrer Hauptstädte in dieser Zeit haben, kann hier nur insofern beantwortet werden, daß kurz festgestellt sei, daß das unerschütterlich bedeutendste Kunstzentrum im ganzen späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts München darstellt. Berlin und Düsseldorf erreichen zu gewissen Punkten der Entwicklung vorübergehend gleiche oder vergleichbare Bedeutung. Alles andere tritt dagegen um einige Schritte zurück. Die Geschichte des Kunstlebens in Dresden, Weimar, Stuttgart, Leipzig, Frankfurt, Kassel, Karlsruhe, Darmstadt oder Hamburg ist entweder aufs engste mit der ihrer mehr oder weniger bedeutungsvollen Akademien, oder aber mit der episodischen Blüte gewisser lokaler Künstlergruppen und Schulen verbunden.

Die Kritik wird sich also in überwiegendem Maße mit den künstlerischen Erscheinungen der Münchener, Berliner und Düsseldorfer Ausstellungen befassen; wenngleich auch die führenden Kunstzeitschriften an den anderen Plätzen ständige Korrespondenten unterhalten, um das Publikum über deren Entwicklung informieren zu können. Besondere Beachtung finden natürlich außerdem die Wiener, vor allem aber – besonders seit der Jahrhundertmitte — die französischen, also Pariser und schließlich zu gewissen Zeiten auch die englischen Kunstausstellungen.

Über das Ausstellungswesen, dessen Geschichte noch zu schreiben sein wird, sei hier nur gesagt, daß wir – im Gegensatz zu der Entwicklung in Frankreich — die ersten deutschen Ausstellungen erst am Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen haben. 1786 veranstaltete Chodowiecki die erste Ausstellung der Berliner Akademie, der dann seit 1790 regelmäßige alljährliche Ausstellungen „von Gemälden einheimischer und ausländischer Meister" folgten[1]). In München fand im Jahre 1808 die erste Ausstellung im ehemaligen Jesuitenkolleg statt. Ein im Jahre 1844/45 erlassenes „Gesetz über die Akademie" beauftragte dann diese, in bestimmten Zwischenräumen regelmäßige Ausstellungen zu organisieren. Während man sich zunächst mit der Vereinigung einheimischer, lokaler Werke begnügte, häuften sich dann im Laufe der Entwicklung jene größeren Veranstaltungen, in denen die jeweils einheimischen mit den allgemein-deutschen, und immer zahlreicher auch mit fremden, außerdeutschen — in erster Linie natürlich französischen — Werken konfrontiert werden.

[1]) s. u. a. Paul Drey: Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Stuttgart usw. 1910. S. 99 ff.

Eine sehr bedeutende internationale Ausstellung war z. B. die im Jahre 1855 in Anlehnung an die damalige Weltausstellung in Paris veranstaltete. Sie verband mit einer Darbietung der zeitgenössischen Kunst einen Überblick über die Gesamtentwicklung in Europa seit dem Anfang des Jahrhunderts.

Schon 1842 tauchten in Berlin und München die ersten belgischen Werke auf. Die erste große internationale Gemäldeausstellung auf deutschem Boden aber war jene, die im Jahre 1863 im (1854 erbauten) Münchner Glaspalast veranstaltet wurde. Sie wurde durch die Ausstellung vom Jahre 1869 an Bedeutung noch übertroffen. Hier lernte das deutsche Publikum und natürlich auch ein großer Teil der deutschen Künstler zum ersten Male die neue französische Kunst kennen. Neben Corot und der Barbizon-Schule erschienen die Werke Courbets, sein „Heuwagen", seine „Steinklopfer" u. a., die schon bald einen starken Einfluß auf zahlreiche deutsche Künstler ausübten. (Leibl!)

Und auch 1879 war München wieder das Einfallstor für die französische Kunst. Hier lenkten zum ersten Male die Werke der Impressionisten die Aufmerksamkeit auf sich.

Während von 1877 an die Münchener Glaspalastausstellungen zunächst in Abständen von vier Jahren stattfanden, wurden sie seit 1888 zu einer alljährlich wiederkehrenden Einrichtung.

In den übrigen Städten wurden Ausstellungen zunächst durch die Akademien, späterhin auch durch die Kunstvereine veranstaltet, die sich nach dem Vorgang von Karlsruhe 1818 und München 1824 in allen größeren deutschen Städten bildeten. Der Karlsruher Kunstverein nahm in der Folgezeit den Namen „Badischer Kunstverein" an. Er bediente die Städte Karlsruhe, Mainz und Straßburg mit jährlichen Ausstellungen. In Nordwestdeutschland erlangte der 1829 gegründete „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" die größte Bedeutung. Er hatte seinen Sitz in Düsseldorf und besteht noch heute. Unter seinen Gründern nannten wir schon früher den Dichter und Kritiker Karl Immermann[1]) [2]).

Auch die Künstlerorganisationen wurden im Laufe der Jahre immer zahlreicher und differenzierter. Von der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" des Jahres 1850 splitterten sich nach der Ausbreitung der impressionistischen Tendenzen in den 90er Jahren die verschiedenen „Sezessionen" ab, als deren erste die 1893 von Habermann, Uhde, Liebermann, Corinth u. a. gegründete „Vereinigung bildender Künstler Münchens" angesehen wer-

[1]) K. K. Eberlein „Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen". Düsseldorf.

[2]) M. Wackernagel teilt in seinem Aufsatz über „Die Anfänge des Westfälischen Kunstvereins" (gegr. Münster 1831) im „Münsterischen Anzeiger" vom 13. I. 1931 folgende Stelle aus einem Sitzungsprotokoll mit: „. . . Der Vorsitzende lud die Künstler ein, aus der Kritik allen Nutzen zu ziehen, der daraus für ihre eigene Vervollkommnung möglicherweise hervorgehe, jedenfalls aber dieselbe mit Wohlwollen aufzunehmen . . ."

den muß. In Berlin existierte schon seit 1892 die „Vereinigung der 11“ (mit Liebermann und Leistikow an der Spitze); aber erst 1899 ist die „Sezession“ auch dort gegründet worden. Dresden, Wien und Düsseldorf waren vorausgegangen. Weitere Gruppenbildungen folgen dann um die Jahrhundertwende und in der darauffolgenden Zeit: die „Luitpoldgruppe“, die „Scholle“ und die „Neue Sezession“ in München sind die wichtigsten von ihnen. Zu größerer Bedeutung gelangte schließlich noch der Künstlerkreis, der sich um die Worpsweder Malerkolonie gruppierte und jener, dessen Mittelpunkt die große Darmstädter Ausstellung vom Jahre 1901 bildete.

Soviel zur allgemeinen Situation. Zum Abschluß noch einige Bemerkungen über die wichtigsten Kunstzeitschriften und ihre Entwicklung.

Von Ludwig Schorns „Kunstblatt“ war bereits die Rede; auch davon, daß es nach dessen Tod von dem Münchener Kritiker Ernst Förster weitergeführt wurde. Warum es im Jahre 1848 nach 28jährigem Bestehen sein Erscheinen einstellte, ist mir nicht bekannt. An Interesse scheint es jedenfalls in jener Zeit nicht gefehlt zu haben. Schon 1850 trat ein neues Organ an seine Stelle. Unter dem Titel „Deutsches Kunstblatt“ wurde es in dem Berliner Verlag R. Th. Weigel von dem Berliner Schriftsteller Friedrich Eggers herausgegeben. In einem Untertitel bezeichnete es sich als „Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe“ und als „Organ der Kunstvereine von Deutschland“. Als ständige Mitarbeiter zeichneten von seiner Gründung an die Kunstschriftsteller und Kunstwissenschaftler Kugler, Waagen und Schnaase in Berlin, J. D. Passavant in Frankfurt a. M., Förster in München, Wiegmann in Düsseldorf und Eitelberger von Edelberg in Wien. Schon die Zusammensetzung dieser Namen zeigt, daß auch im „Deutschen Kunstblatt“, wie schon früher im Schornschen „Kunstblatt“, die Spalten in gleicher Weise den Forschungsergebnissen der Kunstgeschichte wie der Betrachtung der Gegenwartskunst geöffnet sein sollten. In einem großen Eröffnungsaufsatz im ersten Heft des ersten Jahrgangs, der aus der Feder Friedrich Eggers' stammt, in dem unter der Überschrift „Die Kunstwissenschaften und die Künste“ u. a. auch die Stellung und die Aufgabe der Kritik gekennzeichnet wird, (worauf wir an einer späteren Stelle bei der Behandlung Fr. Eggers als Kritiker noch einmal zurückkommen werden), wird diese doppelte Aufgabe deutlich ausgesprochen. Und auch in der Einleitung zum zweiten Band heißt es unter Bezugnahme auf diesen Eröffnungsaufsatz: „Wir deuteten schon damals an, daß wir, mit der Zeit gehend, vorzüglich die Gegenwart mit ihren Leistungen und Bestrebungen im Auge haben würden; ohne deshalb jedoch das Interesse zu verleugnen, welches die Jetztzeit an früheren Kunstperioden und vorzugsweise auch am Mittelalter nimmt . . . Die Praxis hat uns auf den Grundsatz geführt, . . . außer dem Leit-

artikel jedesmal einen Aufsatz über Kunstbestrebungen der Gegenwart und einen anderen, der die ältere Kunstgeschichte betrifft, zu geben".

Als Ausdruck einer deutlichen Abgrenzung gegenüber den Bestrebungen der Nazarener, religiöse und an der mittelalterlichen Kunst orientierte Tendenzen in der Gegenwartskunst zur Vorherrschaft zu bringen, heißt es dann in diesem Aufsatz noch weiter: „Herr R.[1]) (ein deutscher Kritiker in einer französischen Zeitschrift) wirft uns vor — verklagt uns bei den Franzosen —, weil wir nicht an der Wiedergeburt des Mittelalters in dem Sinne arbeiten, daß wir nicht mehr diese mittelalterliche . . . vollkommene Ungetrenntheit von Religion und Kunst anerkennen . . . Das „Deutsche Kunstblatt" hat und wird sich ausführlich mit alter Kunst beschäftigen; — aber — man mute uns nicht die Borniertheit zu, den Geist entschwundener Entwicklungsmomente anzubeten und unsere gesunden Kräfte selbstentmannend an eine Wiedergeburt zu verschwenden oder ihn ohnmächtig zurück zu winseln . . ." Es ergibt sich aus diesen Sätzen ganz deutlich, daß die Leitung des „Deutschen Kunstblatts" entschlossen war, mit der Vergangenheit aufs entschiedenste zu brechen. Daß aber gleichzeitig die Unsicherheit über das, was an die Stelle des Alten gesetzt werden sollte, im allgemeinen noch recht groß war, werden die folgenden Ausführungen beweisen.

Über die französische Kunst in den Pariser Ausstellungen berichtete in diesen Blättern einige Jahre hindurch ein Korrespondent, der mit den (griechischen) Buchstaben „omikron mü" zeichnete, dessen Anonymität zu lüften mir bisher nicht gelungen ist[2]). Seine Aufsätze sind zunächst schon deshalb interessant, weil sie ein Zeugnis dafür sind, wie sich die deutsche Kritik zur französischen Kunst, zu den jetzt eben bekannt werdenden Werken der Naturalisten verhielt. An dem Beispiel Courbet sei das verdeutlicht. So heißt es im 2. Jahrgang des „Dt. Kstbl." vom Jahre 1851 (S. 99 ff.) von dem als „Hauptbild" der Courbetschen Kollektion bezeichneten „Leichenbegängnis zu Ornans" u. a.: „. . . Wir sehen hier einen Vorgang aus dem alltäglichen Leben, das Begräbnis eines Dorfbewohners, sich entrollen, mit großer Meisterschaft der Behandlung, gewandter Handhabung der technischen Mittel, mit malerischem Sinn in der Anordnung, in der kräftigen Zusammenstellung der Farben und in dem entschiedenen Helldunkel; andrerseits aber mit deutlich ausgesprochener Hinneigung zum Niedrigen, Gemeinen in Form, Charakter und Ausdruck; ja sogar mit offenbarer, absichtlicher Heraushebung und Übertreibung des Unedlen, des Häßlichen und Lächerlichen in Zügen und Haltung der An-

[1]) Es handelt sich hier um den deutschen Kunstschriftsteller Reichensperger.

[2]) Ich konnte bisher nicht feststellen, ob es sich hier um Otto Mündler, den späteren Mitarbeiter Jakob Burckhardts handelt.

wesenden, eine Übertreibung, welche in den Gestalten der . . . zwei Kirchdiener zur vollständigen Karikatur ausartet . . . Wäre das Bild im kleineren Maßstabe ausgeführt, . . . so wäre es nicht beachtet . . . und auch unbesprochen geblieben; so aber fordert es die Kritik heraus und ist dem hellsehenden Pariser Publikum die moralische Bedeutung dieser Darstellung nicht entgangen . . . In der Tat liegt das Absichtliche in der Darstellung . . . auf der Hand . . .: Das Volk vorzugsweise, wenn nicht einzig und allein, zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung zu machen . . .“ Und von einem zweiten Werke Courbets, den bekannten „Steinklopfern“, sagt dieser deutsche Kritiker u. a.: „. . . Eine rein künstlerische Idee hat hier den Maler nicht geleitet, denn dieser Gegenstand ist nicht unbefangen und anspruchslos wiedergegeben . . . Es ist nicht der Reiz der malerischen Behandlung, ein schmeichelndes Spiel von Licht und Schatten, eine abendliche Stimmung oder dergleichen, was dem nichtssagenden Gegenstand Bedeutung verleiht: hier ist vielmehr Sinn und Bedeutung im Gegenstand selbst, und der Beschauer kann etwa folgende Lehre herauslesen: Sehet, so muß in unseren gesellschaftlichen Verhältnissen der Arme, dem die bevorzugte Kaste der Unterdrücker seinen Anteil an den Genüssen des Lebens vorenthält, von der Wiege bis zum Grabe, mit gekrümmtem Rücken, in Sonnenbrand wie im Schneegestöber sein kümmerliches Dasein fristen . . .“

Wie aber bei diesen beiden Bildern die technische Leistung, die künstlerisch bedeutende Durchführung keineswegs geleugnet, eben nur der ungewohnt krasse Realismus der Auffassung als „häßlich“, „lächerlich“, als Karikatur empfunden und die (zweifellos beabsichtigte) soziale Tendenz als das hervorstechendste Kennzeichen dieser Kunst charakterisiert und zugleich (wenigstens anscheinend) abgelehnt wird; so kann auch bei einem dritten Bild, einem Selbstbildnis Courbets, trotz jener „allzurealistischen“ Auffassung die positive künstlerische Leistung nicht bestritten werden. Es heißt da zum Schluß: „. . . Trivial, fast abstoßend in der Auffassung erreicht dieses Bild durch die unvergleichliche Wahrheit, die breite fette Behandlung und den meisterhaften Vortrag eine Höhe, die ihm neben den holländischen und spanischen Porträtmalern des 17. Jahrhunderts eine Stelle anweisen.“ Andrerseits sind diese Aufsätze „om“s deshalb von einer besonderen Bedeutung, weil in ihnen der Versuch gemacht wurde, von Zeit zu Zeit das Urteil des deutschen Kunstbetrachters mit dem der französischen Kritik und ihrer wichtigsten Wortführer zu konfrontieren. „om“ tat das vor allem anläßlich der großen Pariser Ausstellung vom Jahre 1855, und da namentlich bei den Partien seiner Berichte, die sich mit der deutschen Kunst auf dieser Ausstellung und ihrer Aufnahme durch die Pariser Kritik beschäftigten. Als die bedeutendsten französischen Kritiker, die sich mit der deutschen Kunst kritisch befaßten, nennt er den „Veteran der französischen Kunstkritiker“ Délécluze, dessen Ansichten er aber im ganzen als

„etwas beschränkt und einseitig" bezeichnet; ferner den „bekannten Kunstschriftsteller" A. Michiels, der für den neugegründeten „L'Avenir" schrieb und dort u. a. folgendes Urteil über Cornelius veröffentlichte: „. . . Cornelius ist kein Maler im eigentlichen Sinne, aber er ist ein Zeichner und ein Denker. Er besitzt die seltenste aller natürlichen Gaben: die Erfindung; . . . sein Geist erreicht das Gebiet des Erhabenen."

Am häufigsten und liebsten aber greift „om" auf die Aufsätze von L. Peisse aus dem „Constitutionel" zurück, weil dieser Kritiker „den deutschen Kunstschulen die größte Aufmerksamkeit geschenkt und sie am ausführlichsten besprochen habe". (Bd. VI, 1855, S. 262 ff.) An einer späteren Stelle sagt er noch von Peisse, daß er sich deshalb besonders gern an das Urteil dieses Schriftstellers „von anerkannter Gediegenheit" anschließe, weil „dessen Kunsturteil nicht nur überhaupt auf dem Grunde einer allgemeinen klassischen und einer speziell philosophischen Bildung ruhe", sondern „derselbe sich auch ein tiefer eingehendes Studium der verschiedenen Richtungen und Bestrebungen der Kunst unseres Vaterlandes habe angelegen sein lassen."

Warum aber „om" überhaupt die Urteile französischer Kritiker über deutsche Kunst in solcher Ausführlichkeit wiedergibt, das spricht er an einer Stelle ganz deutlich und ungeniert aus, wenn er sagt (Bd. VI, 1855, S. 288 ff.): „Es geht, um die Schönheiten und Mängel eines Kunstwerkes zu erkennen, nichts über den frischen, augenblicklichen Eindruck, den das Neue und Ungewohnte macht. Wir selbst sehen unsere Fehler nicht . . ., oder es fehlt an Mut, die Wahrheit zu sagen! . . . Ich habe deshalb keinen Anstand genommen, . . . mich . . . auf die Mitteilung französischer Urteile zu beschränken . . .!" — Dieser Kritiker weiß also sehr wohl, daß es in der deutschen Kunst seiner Zeit viel Veraltetes und Schwaches gibt; er wagt aber nicht recht, diese Meinung seinen deutschen Landsleuten gegenüber mit aller Offenheit und Schärfe als seine eigene Kritik zum Ausdruck zu bringen. Geschickterweise verschanzt er sich deshalb hinter der Wiedergabe französischer Urteile, wobei man immer wieder merkt, wie sehr er sich im Grunde mit den Hauptgedanken dieser Kritik einverstanden erklärt. Um jedoch den zu erwartenden Protesten der angegriffenen und schlechtweggekommenen deutschen Künstler von vornherein zu begegnen, schließt er die einleitenden Bemerkungen mit folgenden Worten: „Was seine (Peisses) Urteile betrifft, so verhehlen wir uns nicht, daß dieselben durch ihre Strenge vielleicht da und dort anstößig sein werden, — sei es nun, daß sie durch die etwas rücksichtslose Form einzelne Künstler verletzen; sei es, daß sie das Nationalgefühl kränken, indem die fremde Kritik teilnahmslos und unbarmherzig an solchen Namen, die im Vaterlande einer allgemeinen Sympathie sich erfreuen oder gar ein Gegenstand der Verehrung für Viele sind, ihren Maßstab anlegt und sie der zergliedernden Operation ihrer kalt verständigen Betrachtung unter-

wirft." — Am meisten aber befürchtet „om" diesen Eindruck bei der Peisseschen Kritik der deutschen Genre- und Landschaftsmalerei, aus der hier abschließend die wesentlichsten Gedanken wiedergegeben seien, weil sie ganz besonders geeignet sind, die (verhältnismäßige) Richtigkeit der französischen Kritik bei der Beurteilung der deutschen Situation aufzuzeigen.

Peisse sagt: „. . . Man sollte glauben, in einem Lande, wo das Leben im Innern der Wohnung so viel Platz einnimmt . . ., müßte die Malerei mit Vorliebe die Ereignisse und den Schauplatz des täglichen Lebens zum Gegenstand ihrer Darstellung wählen. Nicht so in Deutschland, wenigstens in unseren Tagen . . . Seit der Art von Wiedergeburt, welche im Anfang unseres Jahrhunderts die deutsche Kunst erfahren, hat sie sich mit einer Art von vornehmer Strenge auf den idealen Höhen der Religion, der Philosophie und der Geschichte erhalten. Durch eine Übertragung der Sitten und Gewohnheiten des gemeinen Lebens auf das Gebiet der Malerei hätte sie ihre Würde zu verkennen geglaubt . . . Zudem war, um in diesen kleineren Gattungen sich eines wirklichen Erfolges zu erfreuen, eine Geschicklichkeit in Handhabung des Pinsels und der Farbe erforderlich, die man, infolge einer übertriebenen und hartnäckigen Vorliebe für die Freske, und gewisser spekulativer Ansichten, geringschätzig behandelte und vernachlässigte. So fand sich die Gattungsmalerei so ziemlich ausgeschlossen von dem Programm, welches eine transzendente Ästhetik den Künstlern auferlegte." . . . Als einzige erfreuliche Ausnahme aber erscheint Peisse die Kunst Adolf Menzels, dessen Werke er in seinen Berichten ausführlich bespricht.

So interessant diese Aufsätze auch sind, ich kann mich an dieser Stelle nicht mehr weiter damit befassen. Erwähnt sei nur, daß „om"s Befürchtungen durchaus nicht unbegründet waren. Schon in einer der folgenden Nummern brachte das „Dt. Kstbl." eine „Antikritik", in der die Werke eines Stuttgarter Künstlers aufs energischste gegen die „staunenerregend leichtfertige und ehrenrührige Kritik" der Franzosen verteidigt wurden. (1855, S. 301 ff.)

Über die weitere Entwicklung des „Deutschen Kunstblatts" ist dann noch nachzutragen, daß es nach dem Übergang in den Heinrich Schindler-Verlag in Berlin seinen Wirkungskreis durch die Einbeziehung von Kunstgewerbe und Dichtkunst erheblich erweiterte. Der literarische Teil wurde zunächst von Friedrich Eggers mitredigiert, später aber unter die Obhut des Münchener Dichters Paul Heyse gestellt. Zu den bisherigen Mitarbeitern auf kunsthistorischem und kunstkritischem Gebiet traten im Laufe der Zeit weitere führende Persönlichkeiten wie Springer, Hotho und Lübke hinzu. Mit dem Beginn des 9. Jahrgangs wurde das Blatt von dem Stuttgarter Verlag Ebner und Seubert übernommen und in eine Monatsschrift verwandelt, während es bisher wöchentlich erschienen war. Aber dieser Jahrgang sollte zugleich der letzte sein; mit

der Dezembernummer 1858 stellte es nach neunjährigem Bestehen sein Erscheinen ein.

Als seine Nachfolgerin muß die „Zeitschrift für bildende Kunst" angesehen werden, die der Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste in Wien Dr. Carl von Lützow im Jahre 1866 im Seemannschen Verlage in Leipzig gründete, nachdem er schon vorher einige Jahre lang in Wien eine Zeitschrift unter dem Titel „Rezensionen" herausgegeben hatte. Die „Z. f. b. K." setzte in jeder Beziehung die Tradition der beiden vorhergehenden Blätter fort. Auch sie verband die alte mit der neuen Kunst (eine Aufgabe, von der die „Z. f. b. K." in ihrer heutigen Form bekanntlich abgekommen ist, indem sie sich ausschließlich auf die Erforschung der alten Kunst beschränkt). Zu den wichtigsten Mitarbeitern gehörten Männer wie R. von Eitelberger, Jakob Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, C. Lemcke, W. Lübke, Julius Meyer, Otto Mündler, Friedrich Pecht, G. Semper, A. Springer, A. Teichlein, Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Robert Zimmermann u. a.

Das eigentliche Programm der neuen Zeitschrift behandelte C. von Lützow selbst in einem Eröffnungsaufsatz, in dem er schrieb, daß es ihre Bestimmung sei, „alles Bemerkenswerte und Schöne, was die Kunst der Gegenwart, vornehmlich in Deutschland, hervorbringt und anstrebt, den großen Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen. Das Hauptgewicht legt sie auf die Kunstanschauung selbst. Nicht nur zum Lesen und Urteilen über Kunst, sondern zum eigenen Sehen und Vergleichen will sie Gelegenheit bieten . . ." Es ist damit zugleich darauf hingedeutet, daß in dieser Zeitschrift die Illustration, die Beigabe von Abbildungen zum ersten Male in stärkerem Maße zur Verdeutlichung des in den Aufsätzen Ausgesprochenen herangezogen wird. Ein wertvolles Hilfsmittel, das man bis dahin — aus technischen Gründen — nur erst sehr wenig benutzte, das uns heutigen Menschen aber als eine ebenso selbstverständliche wie unerläßliche Beigabe für jede derartige Publikation erscheint.

Lützow charakterisiert dann weiter die veränderte Stellung, die das deutsche Publikum in jenen Tagen zur Kunst überhaupt einnimmt, wenn er nach einem Rückblick auf die Verhältnisse im Mittelalter und in der Renaissance u. a. sagt: „. . . Im Laufe der Zeit war die Kunst ein müßiger Zeitvertreib der Vornehmen und Reichen, ein Gegenstand besonderer Liebhaberei für eine bestimmte Klasse von Kunstfreunden und Gelehrten geworden. Ihre höchsten Aufgaben waren der glänzenden Routine, ihr Anrecht auf die Herrschaft im gewerblichen Leben war der Diktatur der Mode anheimgefallen. Unsere Zeit will diesem Übel gesteuert wissen. Sie hat die Kunst als die reife und edelste Frucht der Gesittung wiedererkannt. Sie strebt danach, nun auch den Genuß derselben zu einem Bedürfnis und Eigentum Aller zu machen. Die Schranken zwischen Kunst und Handwerk, zwischen Kunstgelehrsamkeit und lebendigem Kunstgenuß werden niedergerissen und die Kunst

wird nicht etwa nur als eine besondere Seite des menschlichen Geisteslebens, sondern vielmehr als die Spitze der ganzen Kultur betrachtet. Daher der unabweisbare Drang nach immer neuen Reproduktionsmitteln der Kunst, daher der volkstümliche Umschwung in der Anlage und Verwaltung unserer Museen, daher endlich die fortschreitende Befreiung unserer Kunstliteratur aus den Fesseln des gelehrten Zopfes und unkünstlerischer Doktrinen ...“ Und dementsprechend soll auch das Verhältnis zu den früheren Epochen der Kunstentwicklung und ihrer künstlerischen und literarischen Hinterlassenschaft gestaltet werden: „.... Was von dieser als lebendiges Kapital, als fruchtreiche Saat für die Gegenwart sich bewährt hat, soll bei uns eine sorgsame Pflege finden. Das nur historisch oder antiquarisch Merkwürdige dagegen stellen wir der Berücksichtigung der betreffenden Fachorgane anheim ....“

An diesen programmatischen Aufsatz Lützows schließt sich eine große Abhandlung des bekannten Kunsthistorikers Wilhelm Lübke an, in dem dieser das besondere Verhältnis der „heutigen Kunst und der Kunstwissenschaft“ untersucht.

Während nun die einzelnen Hefte der „Z. f. b. K.“ in buntem Wechsel durch Abbildungen illustrierte Aufsätze über die wichtigsten alten und neuen Künstlerpersönlichkeiten, deren Leben und Wirken veröffentlichten, ergänzte die ständige Beilage der „Kunstchronik“, die sich allmählich zu einem selbständigen Organ ausbildete, den Inhalt durch eingehende Berichte vom Kunstmarkt, aus den Museen und namentlich durch ausgedehnte Korrespondenzen aus allen größeren Städten Europas. So gelangte die „Z. f. b. K.“ schnell zu dem Ruf der führenden deutschen Kunstzeitschrift, der ihr auch rund 30 Jahre lang von keinem Konkurrenzunternehmen streitig gemacht wurde.

Dann aber verlangte die immer wachsende Bedeutung Münchens als Kunststadt ebenso sehr nach einem eigenen Organ wie das sich immer weiter ausbreitende Interesse für die Fragen der zeitgenössischen Kunst überhaupt nach einem Blatt, das in der Beschäftigung mit dieser Kunst seine ausschließliche Aufgabe sah. Der Münchener Verleger Bruckmann erkannte das Bedürfnis der Zeit; und so entstand im Herbst des Jahres 1885 die Zeitschrift, die man als die meistverbreitete, angesehenste und beliebteste der letzten Jahrzehnte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts ansehen muß. Jene Zeitschrift, die schon durch Wahl ihres Titels die von ihren Gründern gestellte Aufgabe deutlich verrät: „Die Kunst für Alle“.

Als ihren Herausgeber hatte Bruckmann den Senior der deutschen Kunstkritik, den damals schon 70jährigen Münchener Maler und Schriftsteller Friedrich Pecht gewonnen, mit dessen Würdigung wir die im nächsten Abschnitt folgende Reihe von Kritikerporträts beginnen werden. Obwohl Pecht als der früher maß-

gebende Vorkämpfer der „realistischen" Bewegung, als der Freund der Markart und Piloty, für die gerade in diesen Jahren sich ankündigenden Ideen der neuen impressionistischen Malerei wenig oder gar kein Verständnis mehr aufbringen konnte, zeigte er doch Großzügigkeit und Einsicht genug, auch diesen modernen Tendenzen Einlaß in die Spalten des von ihm bis zu seinem Tode (im Jahre 1903) geleiteten Blattes zu gewähren. Und so konnte er im Oktoberheft des Jahres 1894 mit berechtigtem Stolz schreiben: „Mit dem vorliegenden Heft beginnt die „K. f. A." ihren 10. Jahrgang. Was wir bisher erstrebt und was unser Blatt in den neun Jahren seines Bestehens zur führenden deutschen Kunstzeitschrift erhoben hat, es soll auch fernerhin unser Programm sein. Unser Wollen wird wiederum darauf hinzielen, ein Spiegelbild des künstlerischen Regens und Strebens der Gegenwart zu bieten, und wir werden in dem Bestreben, der wahren Kunst zu dienen, ohne Partei für eine bestimmte Richtung zu nehmen, wie bisher Raum haben für alle Äußerungen des künstlerischen Geistes, sofern sie sich als der Ausdruck redlichen Ringens und Strebens darbieten." Und diese Aufgabe konnte die „K. f. A." um so leichter erfüllen, als ihr in der großen Zahl ihrer ständigen Mitarbeiter und Korrespondenten Männer aller Richtungen und Altersgruppen zur Seite standen, auf deren Urteilsfähigkeit sie sich durchaus verlassen konnte. Kritiker aus allen Gegenden Deutschlands und in den wichtigsten Kunststädten der Welt, die als die bedeutendsten und mit Recht führenden angesehen werden müssen. Jeder einzelne von ihnen hat in einer ausführlichen Geschichte der deutschen Kunstkritik seinen Platz. Wir wollen uns an dieser Stelle mit der Aufzählung der wichtigsten Namen begnügen.

Für die Berliner Berichterstattung waren im Laufe der Jahre in der „K. f. A." zuständig: Ludwig Pietsch, Georg Voss, Jaro Springer, Dr. Relling, Hans Rosenhagen, Julius Elias u. a. Das Münchener Kunstleben beobachteten außer Pecht selbst: F. von Ostini, M. Gg. Zimmermann, H. E. von Berlepsch, Benno Becker, Paul Schultze-Naumburg, Karl Voll, Richard Muther u. a. Das Amt des Düsseldorfer Korrespondenten versahen u. a. Karl von Perfall und W. Oettingen; aus Paris berichtete Otto Brandes, aus Wien Karl von Vincenti, aus Rom Hans Barth und aus Dresden Paul Schumann. Weiter wirkten durch regelmäßige oder doch wenigstens gelegentliche Arbeiten mit: Konrad Lange, Karl Woermann, Hermann Riegel, Julius Meier-Graefe, Alfred Lichtwark, H. von Tschudi, Fritz Stahl u. a.

Als letzte bedeutende Kunstzeitschrift sei schließlich der „Kunstwart" genannt, der unter der Leitung von Ferdinand Avenarius im Jahre 1887 in Dresden gegründet wurde. Im Vergleich zu den vorgenannten Blättern zieht der „Kunstwart" seinen Wirkungskreis von vornherein viel weiter. „Rundschau über alle Gebiete des Schönen" nennt er sich in einem Untertitel. Neben der

bildenden Kunst und dem Kunsthandwerk, die uns hier allein interessieren, finden auch Dichtkunst, Theater und Musik ihren Platz. Auf allen diesen Gebieten stehen ihm ausgezeichnete Mitarbeiter zur Verfügung. Aus dem Bereich der Bildkunstbetrachtung unter vielen anderen: W. von Seidlitz, Wilhelm Koopmann, W. Kirchbach, Albert Dresdner, Momme Nissen, Ulrich Klein (Berlin), Hermann Eichfeld, Julius Elias und Alfred Freihofer in München, Paul Wilhelm in Wien usf.

Der Standort des „Kunstwarts" ist nicht leicht zu charakterisieren. Während viele Beiträge (namentlich auch des Herausgebers) erkennen lassen, daß er im Grunde der naturalistischen und impressionistischen Kunst kühl, wenn nicht ablehnend gegenüberstand, scheint ein gewisser Teil des Publikums die Stellungnahme der Schriftleitung noch als „zu modern", zu einseitig, „pronaturalistisch" empfunden zu haben. Davon kann aber in Wirklichkeit nicht die Rede sein. Die Schriftleitung versuchte tatsächlich nur, ihre sich selbst gestellte Aufgabe konsequent durchzuführen. Und diese Aufgabe lautete: „Über den Parteien zu stehen." „Alle wesentlichen Meinungen zu Wort kommen zu lassen," auch die Meinung der „Jugend". „Wir haben Vertreter von Ansichten des neuen ... Künstlergeschlechts verhältnismäßig öfter sprechen lassen als Vertreter des alten" — heißt es einmal in einem Aufsatz Ferdinand Avenarius (Oktober 1892, S. 17 ff.) „Wir werden das weiter tun, — auch wenn ... wir die Ansichten der Jungen nicht unterschreiben ..." „... Denn über das Streben dieser Leute gelangt so unglaublich viel Gefälschtes zur Kenntnis größerer Kreise, ... Aufgabe des Kunstwartes ist es ..., Verständnis ihrer Ansichten zu verbreiten" (ohne dabei für oder gegen sie Stellung zu nehmen). Und noch eine weitere Aufgabe stellte er sich: „... die bezeichnendsten Zeugnisse dafür zu sammeln, wie die Denkenden unserer Zeit dem Kunstleben gegenüber stehen." (Bd. IV, 1890, S. 43). Er kam dieser Aufgabe dadurch nach, daß er in auffallend starkem Maße Abdrucke von wesentlich erscheinenden Aufsätzen namhafter Schriftsteller aus anderen Zeitschriften und vor allem auch aus der Tagespresse veröffentlichte. So beispielsweise einige Äußerungen über das Wesen und die Aufgabe der Kritik: einen Aufsatz Cornelius Gurlitts über die Berliner Kritik nach einem Artikel im „Magazin": „Berlin als Kunstheimat"; von Perfall (aus der „Köln. Zeitung"): „Betrachtungen über die modernste Kunstkritik" (1890, S. 73 ff.); von Hermann Bahr über „Kunst und Kritik" aus der Wiener „Deutschen Zeitung" (1893, S. 153 ff.) In diesem Zusammenhang müßte auch ein Beitrag des ständigen Mitarbeiters Hermann Eichfeld beachtet werden (1892, S. 317), in dem dieser eindringlich zur „Heilung der Kritik" aufrief. Freilich könne eine solche, nach seiner Ansicht, nicht durch eine „Mobilisierung der Gesamtheit" (der Kritiker), sondern allein durch die Aktivierung der „Elitetruppen" erreicht werden. Eine Zusammenfassung und verstärkte Aktivität der füh-

renden Kritiker werde eine ähnliche Wirkung ausüben, wie man sie nach dem Zusammenschluß der führenden Künstler in den „Sezessionen" beobachten könnte.

Erheblich größer als im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurde die Bedeutung des „Kunstwarts" nach der Jahrhundertwende. Sie näher zu charakterisieren, würde über den begrenzten Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

Aus der großen Zahl der übrigen Zeitschriften, die sich im 19. Jahrhundert ausschließlich oder gelegentlich mit den aktuellen Problemen der zeitgenössischen bildenden Kunst beschäftigten, in denen daher Material für den Aufbau einer Geschichte der Kunstkritik gesucht werden kann, seien hier zum Schluß nur die wichtigsten Titel genannt:

„Nord und Süd", Breslau, seit 1843.

„Die Grenzboten", Leipzig, seit 1840, Herausgeber Gustav Freytag und Julian Schmidt.

„Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus". Hrsg. von C. von Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld. Stuttgart, seit 1858.

„Zeitschrift für christliche Kunst", hrsg. von A. Schnütgen. Düsseldorf, seit 1888.

„Die Kunst unserer Zeit", München seit 1890; hrsg. von M. E. von Berlepsch.

„Münchener Kunst", München seit 1890, hrsg. von Julius Schaumberger (Mitarbeiter: C. J. Bierbaum).

„Moderne Kunst", Berlin um 1890.

„Freie Bühne" für modernes Leben (später „Neue Rundschau"). Berlin seit 1889. Mitarbeiter u. a. Helferich, J. Elias.

„Pan", Berlin seit 1896; hrsg. von W. Bode und E. von Bodenhausen; ferner: „Deutsche Rundschau", seit 1874; „Gegenwart", seit 1872; „Nation"; „Westermanns Monatshefte" usf.

Die Anfänge der heute führenden Kunstzeitschriften liegen durchweg um oder nach der Jahrhundertwende: „Deutsche Kunst und Dekoration", seit 1897; „Die Kunst", seit 1899; „Kunst und Künstler", seit 1902; Paul Westheims „Kunstblatt", seit 1917 usw.

(2) Die führenden Kritiker des Realismus

Friedrich Pecht (1814—1903).

Nicht nur der Umstand, daß ich mich mit der Persönlichkeit und dem Werk Friedrich Pechts besonders eingehend beschäftigte, veranlaßt mich, ihn an die Spitze dieser Reihe von Kritikermonographien zu setzen. Gilt er doch mit vollem Recht als der führende Kritiker und tonangebende Vorkämpfer jener Kunstrichtung, die, wie wir schon oben ausführten, um die Jahrhundertmitte im deut-

schen Kunstleben eine der 1848er politischen Revolution vergleichbare Umwälzung hervorrief; des „Realismus“ nämlich, der nach der Überwindung der nazarenischen und cornelianischen Strömungen für gut drei Jahrzehnte die herrschende deutsche Kunstanschauung darstellte.

Doch abgesehen von dieser Wortführerschaft für die „realistische“ Schule bietet seine — sowohl zeitlich wie quantitativ ungewöhnlich ausgedehnte — kunstschriftstellerische Wirksamkeit ausgezeichnete Gelegenheit, innerhalb ihrer Darstellung zahlreiche für die Geschichte der Kunstkritik in unserem Zeitabschnitt wichtige Fragen anzuschneiden; umfaßt seine kunstkritische Tätigkeit doch die ganze lange Spanne der zweiten Jahrhunderthälfte mit all ihren mannigfaltigen künstlerischen Erscheinungen und Kämpfen.

Die Gründung und bis zu seinem Lebensende fortgeführte leitende Herausgabe der alsbald zu führender Stellung gelangten Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ verhalfen ihm am Ende seines Lebens auch weit über München hinaus zu dem Ansehen einer in der breitesten Öffentlichkeit maßgebenden kunstkritischen Autorität. — Und nicht zuletzt ermöglicht uns das in der langen Reihe von Sammelbänden vorliegende Material von Kunstausstellungsberichten, uns noch heute ein einigermaßen deutliches Bild seines kritischen Wirkens und seiner künstlerischen Grundanschauungen zu verschaffen.

Ich werde zuerst versuchen, in kurzen Zügen seine Lebensgeschichte zu erzählen, soweit sie für die uns interessierenden Fragen von Wichtigkeit ist. Diese Aufgabe wird wesentlich erleichtert einmal durch das Bild, das sein Freund und Mitarbeiter Franz von Reber aus Anlaß von Pechts 80. Geburtstag in der „Kunst für Alle“ von ihm entwarf (K. f. A. 1894, S. 2 ff.) und ferner durch die ausführliche Darstellung, die uns Pecht selbst in seinen zwei Bände umfassenden Lebenserinnerungen gegeben hat, die er im Jahre 1894 unter dem Titel „Aus meiner Zeit“ bei Bruckmann in München veröffentlichte.

Friedrich Pecht wurde am 2. Oktober 1814 als Sohn eines angesehenen Lithographen und Druckereibesitzers in Konstanz — wie Reber sagt — gleichsam „in Kunst und Kunsttechnik hineingeboren“. Obwohl er nur zwei Jahre lang eine öffentliche Schule besuchte, gelang es ihm doch, durch ausgedehnte Lektüre und eifrige Sprachübungen schon in frühen Jahren nicht nur eine ziemlich umfangreiche Allgemeinbildung, sondern auch eine gewisse Gewandtheit im stilistischen Ausdruck und vor allem ausgezeichnete lateinische, griechische, französische, italienische und englische Sprachkenntnisse zu erwerben, die für ihn bei seinen späteren Reisen noch von großem Nutzen sein sollten.

Seine früh erwachten künstlerischen Neigungen ließen ihn neben der Tätigkeit in der väterlichen Werkstatt, die ihm eine

solide technische Grundlage vermittelte, schon früh selbständige zeichnerische Studien machen. Doch schon bald entstand jener Konflikt, der für sein Leben von ungeheuerer Bedeutung sein sollte, der ihn jahrzehntelang über seine eigentliche Bestimmung schwankend sein ließ, und der erst spät durch eine radikale Entscheidung aus der Welt geschafft wurde. Lange Zeit konnte er keine Gewißheit darüber bekommen, ob seine im engeren Sinn künstlerische, d. h. produktive Begabung stark genug sei, es als Maler zu etwas zu bringen; oder ob er seinen künstlerischen Interessen und der Kunst überhaupt besser durch schriftstellerische Tätigkeit dienen könne.

So schrieb er später in „Aus meinem Leben" (Bd. I, S. 87), als er seine ersten Konstanzer Kunststudien schilderte, daß er nach den ersten Enttäuschungen auf zeichnerischem Gebiet „mit seinem durchaus mehr literarischen als eigentlich künstlerischen Tik" dafür umso eifriger „Sulzers Theorie der schönen Künste, Lessings Laokoon, Winckelmann und allerhand anderes" studiert habe, freilich „lediglich mit der Wirkung, daß sie die Verwirrung in meinem Kopf vergrößerten, da Theorie und Praxis nie stimmen wollten". Und er fügte dann noch hinzu: „daß die mir damals eigene Neigung zum Theoretisieren immer das Zeichen mangelnden oder doch ruhenden Talentes sei, verstand ich noch gar nicht oder glaubte es nicht ..."

Doch zu einer — wie auch immer gearteten — schriftstellerischen Tätigkeit sollte er noch lange nicht kommen. Der Wunsch, seine künstlerische Ausbildung systematischer anzufassen, führte ihn vielmehr 1833 nach München, wo ihn allerdings der Akademiebetrieb so enttäuschte, daß er diese Lehrstätte schon nach wenigen Monaten wieder verließ, um eine Volontärstelle bei dem Lithographen Hanfstaengl anzunehmen.

In München errang um diese Zeit gerade Wilhelm von Kaulbach seine ersten Triumphe. Pecht berichtete später (A. m. L., Bd. I, S. 111) davon, wie auch für ihn wie alle andern damals die Ausstellung des Kartons zur „Hunnenschlacht" eine „gewonnene Schlacht der Münchener Kunst" bedeutete, — „für deren Ruhm wir Allergrünste uns bereits auch verantwortlich fühlten. Guido Görres schrieb gleich ein Buch über das Bild, denn ohne das ging es nicht ab bei diesen Werken, in die noch vielmehr hineingedacht als jemals herausgelesen ward". Und wenn er dann fortfährt: „Der literarische Ursprung dieser ganzen romantischen Kunst blieb eben bei jeder Gelegenheit sichtbar", so zeigt das die Distanz, in die er doch schon bald zu dieser Kunstauffassung kommen sollte.

Neben manchen anderen Beziehungen vermittelte ihm diese Münchener Zeit auch die Bekanntschaft Ernst Försters, des — wie er selbst sagt — (Bd. I, S. 110) „damals maßgebenden deutschen Kunstkritikers". Dieser noch ganz im Banne der cornelianischen Kunst befindliche Künstler und Schriftsteller mißfiel ihm

aber durch sein „übermäßig selbstbewußtes Wesen“ sehr, wie ihm auch zwei der bei dieser Gelegenheit gezeigten Försterschen Porträtdarstellungen „unendlich hölzern“ vorkamen, wenngleich Förster sie als „stilisiert“ bezeichnete.

Als dann 1835 Hanfstaengl zur Herausgabe von Lithographien nach den Werken der Dresdner Galerie nach der Elbestadt übersiedelte, folgte ihm Pecht auch dorthin, um hier, wie auch im nahen Leipzig, bald durch eine Reihe von Porträts berühmter Zeitgenossen in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Wie Reber erzählt, verschafften ihm die immer erneuten Bildnisaufträge und vor allem sein geistreiches Konversationstalent bald den Zutritt zu den geistig führenden Kreisen Leipzigs, wo er sich namentlich an eine Reihe von Schriftstellern des „Jungen Deutschland“ anschloß, unter denen Heinrich Laube hervorragte.

Als Pecht dann 1839 mit den in Leipzig gemachten Ersparnissen seine Übersiedlung nach Paris ermöglichen konnte, vermittelte ihm der ebenfalls nach Paris gekommene Laube bald die Bekanntschaft Richard Wagners und Heinrich Heines; Begegnungen, die natürlich nicht ohne Einfluß auf den damals 25jährigen blieben. Doch ganz im Gegensatz zu diesen Freunden gelang es Pecht nicht, einen engeren Kontakt zum Franzosentum und zur französischen Kunst im besonderen zu bekommen. So verließ er schon 1841 wieder das Atelier Delaroches, in dem er die Vollendung seiner s. Zt. unterbrochenen Studien zu erreichen gehofft hatte, ziemlich enttäuscht; wenn er auch später noch oft voll Anerkennung von seinem französischen Lehrer sprach.

Nach kurzem Aufenthalt in Konstanz und München, wo er vornehmlich als Genremaler tätig war, siedelte er 1844 noch einmal nach Leipzig über, wo er schnell wieder in das damals hier besonders lebhafte literarische Treiben hineingezogen wurde. Nicht zuletzt diese Umgebung, der Verkehr u. a. mit den Redakteuren der damals sehr angesehenen „Grenzboten“, Ign. Kurenda und Alex. Kaufmann, den Dichtern Moritz Hartmann, Berthold Auerbach und Gustav Freytag brachte ihn zu dem Entschluß, sich neben der gewohnten Bildnismalerei einmal an einem großen literarischen Vorwurf zu erproben. Das Werk, das die große klassische Epoche Weimars durch die Verherrlichung Goethes, Schillers, Karl Augusts und der sie umgebenden Frauen darstellen sollte, und zu dessen Herstellung er mehrere Monate in Weimar verbrachte, wo er u. a. Preller kennen und schätzen lernte, wurde aber erst in Dresden fertig, wohin ihn Anfang 1846 das besonders rege Kunstleben lockte. Wirkten hier doch gleichzeitig neben bildenden Künstlern wie Semper, Rietschel, L. Richter, Schnorr, Rethel, Bendemann, Musiker wie R. Wagner und Schumann und Schriftsteller wie Gutzkow, Auerbach, Freytag, Fröbel, Gräfin Hahn-Hahn usf.

Die Revolution von 1848 vertrieb auch Pecht mit vielen anderen aus Dresden, zunächst nach England, von wo er aber

schon nach wenigen Monaten enttäuscht in die Heimat zurückkehrte, um sich erst in Frankfurt a. M. niederzulassen. Zunächst mit der Absicht, ein großes Gemälde von der eben tagenden Nationalversammlung zu schaffen; dann aber, als die Enttäuschung über den Verlauf der Versammlung immer größer wurde, nur mit der Anfertigung von Porträts und politischen Karikaturen beschäftigt.

Noch einmal ging er im Herbst 1849 nach Dresden zurück; aber nicht lange sollte er hier mehr tätig sein. Eine Augenkrankheit zwang ihn, seine zeichnerische Arbeit für lange Zeit zu unterbrechen. Diese Muße, verbunden selbstverständlich mit dem immer wachsenden Einfluß seiner literarischen Freunde, veranlaßte ihn, eine Probe seines schon lange geahnten schriftstellerischen Talents zu geben.

Die Annahme einer humoristischen Erzählung durch die „Zeitschrift für die elegante Welt" gab ihm eine erste Bestätigung und den Mut, die damaligen Herausgeber der „Grenzboten", Julian Schmidt und Gustav Freytag, zu fragen, ob sie ihn für fähig hielten, ein Buch über seine schon im Stillen geplante Italien-Reise zu schreiben. Da beide ihm vorbehaltlos zustimmten, wandte er sich sofort an den Verleger der „Leipziger Illustrierten Zeitung", J. J. Weber, den er schon von früheren zeichnerischen Arbeiten her kannte, und der ihm über alles Erwarten nicht nur die Aufnahme der von Pecht auch noch zu illustrierenden Berichte in die Zeitschrift, sondern gleich den Druck des Buches im voraus versprach.

Und wirklich fanden die nach der Reise unter dem Titel „Südfrüchte" im Jahre 1853 veröffentlichten Berichte einen für ein Erstlingswerk so ungewöhnlichen Erfolg, daß nicht nur das Vertrauen des Verlegers und seiner Freunde vollauf bestätigt wurde, sondern auch der damalige Redakteur der „Augsburger Allgemeinen Zeitung", der wohl angesehensten deutschen Zeitung, sich veranlaßt sah, den jungen Maler zum italienischen Korrespondenten anzuwerben. Der erste Schritt zur Schriftstellerlaufbahn war getan.

Bevor wir in der Betrachtung seines Lebensganges fortfahren, wollen wir kurz einen Blick auf diese Italienreise werfen. Pecht schreibt selbst später (A. m. L. Bd. II, S. 9 ff.) mit einiger Ironie davon, wie unvorbereitet er diese für seine spätere Entwicklung so bedeutsame Reise angetreten habe. Er schiebt es auf jene „den meisten Malern eigentümliche Gleichgültigkeit gegen alle wissenschaftliche Bildung" und gesteht dabei, daß er niemals vorher eine Kunstgeschichte gelesen und daher auch nicht den mindesten Begriff von der italienischen Kunstentwicklung besessen habe.

Freilich bringt er zu seiner Entschuldigung vor, daß bis zum Jahre 1840 (1837), wo Kugler den ersten Versuch zu einer solchen machte, ein Handbuch der Kunstgeschichte nicht existierte. Die eigentliche Kunstwissenschaft, die bisher noch fast völlig in der

Archäologie aufgegangen war, erlebte ja gerade erst in diesen Jahren ihren außerordentlichen Aufstieg. Auf Rumohrs „Italienische Forschungen" konnte ihn nach seiner Rückkehr Ernst Förster aufmerksam machen, und Burckhardts „Cicerone" erschien erst vier Jahre später.

In Venedig, wo er längere Zeit weilte, lernte Pecht u. a. „den berühmten englischen Kunstkritiker" Ruskin kennen (der hier an der Fertigstellung seiner „Stones of Venice" arbeitete), bei dem er sich u. a. auch überzeugen konnte, „daß die englischen Gelehrten mit noch viel unbändigerer Einseitigkeit sich in ihre Studien verbeißen als die Deutschen". Freilich hatte er an ihm dann auch einen ausgezeichneten Lehrer und Führer in die ihm bis jetzt völlig unvertrauten Gebiete der venezianischen Kunst, vornehmlich der Architektur. Dabei bekannte er, daß all das hier Gelernte erst viel später für ihn wirklicher Besitz wurde.

Über das Ergebnis seiner Reise, die „Südfrüchte", war Pecht selbst anscheinend nicht ganz so befriedigt wie seine Kritiker. Er fand später, daß namentlich die in diesen Blättern gefällten „Kunsturteile" der weitaus „unreifste Teil dieser Südfrüchte geblieben seien". Im Gegensatz dazu ist ein Urteil interessant und erwähnenswert, das im Jahre 1854 in der damals maßgebenden deutschen Kunstzeitschrift, dem Eggerschen „Deutschen Kunstblatt" (1854, S. 141 ff.), über die „Südfrüchte" erschien, und in dem der (unbekannte) Rezensent „den wackeren, tüchtigen Ernst, wo es sich um die Sache und die frische Heiterkeit, wo es sich um ihre Anschauung und Darstellung handelt" lobt. „Nirgends Engherzigkeit und vorgefaßte Meinung, nirgends leichtsinniges und gedankenloses Dahingehen."

Noch bedeutungsvoller ist, was dieser Beurteiler über die Äußerungen sagt, die Pecht in diese erste Schrift über die Münchener und die deutsche Kunst seiner Zeit einfließen ließ. Der Rezensent weist vor allem auf Pechts „deutschen Patriotismus" hin, der „vielleicht für viele nicht schwarz-rot-golden genug" sei. Auch werde „seine Kunstanschauung manchen vielleicht allzustreng und nazarenisch, den eigentlichen Nazarenern aber schwerlich orthodox genug vorkommen". Eine gewiß zutreffende Charakterisierung der durchaus noch nicht gefestigten Einstellung Pechts in dieser Übergangszeit. Mit besonderem Nachdruck spricht er schließlich von Pechts „merkwürdiger Gabe, ohne sonderlichen Aufwand von Kunstausdrücken, die Weise eines Meisters, den Stil der Zeit und der Schule, das Kolorit, die ganze Wirkung des Bildes vor unserm geistigen Auge hervorzurufen!"

Übrigens kehrte Pecht nach einem kurzen Aufenthalt in Deutschland im Jahre 1853 noch einmal, jetzt an der Seite seiner jungen Frau, nach Italien zurück, um die versprochenen Berichte für die „Allgemeine Zeitung" zu liefern. Aber schon 1854 zog es ihn wieder nach München, wo er sich nun für dauernd niederließ,

zumal ihm seine inzwischen zugekommene Eigenschaft als Münchener Kunstreferent der „Allgemeinen Zeitung“ dauernde Beschäftigung zu bieten schien. Dr. Kolb, der damalige Redakteur der „Allg. Zeitung“, der eine begeisterte Rezension über die „Südfrüchte“ verfaßt hatte, hatte ihn zur Übernahme dieses Postens überredet, da er mit den Berichten, die ihm Dr. Ernst Förster bisher geliefert hatte, nicht mehr recht zufrieden war, weil jener seinen cornelianischen Standpunkt gar zu einseitig festhalte.

Und Pecht — „leichtsinnig wie immer“ — sagte zu; vollkommen ahnungslos, welch schweren Schaden er dadurch gleich von vornherein seiner Stellung zufügte, wenn er sich auf diese Weise sofort in das Parteileben hineinziehen ließ — ohne doch seiner Aufgabe „durch überlegene Reife des Urteils irgend gewachsen zu sein“. Die Bemerkungen, die er später über diese nun folgenden ersten kunstkritischen Bemühungen machte, sind zu wichtig, als daß ich sie hier übergehen könnte. In „A. m. L.“ (Bd. II, S. 71 ff.) schreibt er u. a.: „.... Natürlich machte ich mich (in München 1854) gleich in ziemlich hitziger Weise zum literarischen Vertreter der Realisten und kam dadurch alsbald zu einer Bedeutung, die durch meine künstlerischen Leistungen allein nicht gerechtfertigt war. Hätte ich nun irgendeine Erfahrung darüber besessen, welche unversöhnliche Empfindlichkeiten man da wachruft, so würde ich das Rezensieren gewiß gelassen haben; so aber tappte ich mit größter Unbefangenheit in dieses Wespennest und war, einmal darin, viel zu eigensinnig, mich wieder zurückzuziehen, als von allen Seiten auf mich losgehackt wurde. Ich ging dabei von der Ansicht aus, daß es ein Unglück für die lebende Kunst sei, daß die Kunstkritik ganz in den Händen von Nichtkünstlern liege, während dieselben doch ihr Urteil immer nur am schon Vorhandenen formten, dem Werdenden aber sehr selten Verständnis entgegenbrachten.“ Und er schließt dann: „.... Vierzig Jahre journalistischer Erfahrung haben mir diese Ansicht nur bestätigt, dagegen haben Ludwig Pietsch (s. u.), ich und andere allmählich erreicht, daß der Ruf der Lebenden jetzt fast nur von den Künstlern selbst gemacht wird, da meinem Beispiel nach immer mehr folgten und zur Feder griffen.“

Man sieht, daß er sich also noch ganz als Künstler fühlte; wozu er auch freilich bald wieder werden sollte; denn seine Arbeit für die „Allg. Zeitung“ dauerte nicht allzu lange. Reber schreibt nämlich über diese Zeit: „.... So sehr man auch bald die Vorzüge seiner (Pechts) Ueberzeugungstreue und von Servilität und Feilheit weit entfernten Selbständigkeit erkannte und würdigte, so war doch seine schneidige, witzige, j gelegentlich sarkastische und rücksichtslose Art für die Betroffenen um so empfindlicher, als sich damit eine glänzende Darstellungsgabe verband, welche die Aufmerksamkeit des Publikums rasch zu gewinnen und bleibend zu fesseln vermochte. Die dadurch errungene Geltung als Kunst-

kritiker dem Publikum gegenüber konnte daher auch nicht verfehlen, daß sich Pecht unter den Künstlern bald Feinde in Hülle und Fülle zuzog, welche ihrerseits endlich auch das Verhältnis zur „Allg. Zeitung" störten."

Bevor wir aber darauf eingehen, ist es wohl notwendig, bei dieser ersten kritischen Periode noch ein wenig zu verweilen. Das Jahr 1854 brachte nämlich neben einer großen Kunstausstellung die erste „allgemein-deutsche Industrieausstellung" im neuerbauten Münchener Glaspalast. Für beide hatte Pecht die Berichterstattung übernommen, ohne freilich irgendwelche Kenntnisse von der Kunst-Industrie zu besitzen.

Zu seiner Entschuldigung konnte er später anführen, daß wohl kaum einer seiner Kollegen dieser Aufgabe besser gewachsen gewesen wäre. Und so schrieb er denn seine Berichte mit der ihm „damals eigenen Dreistigkeit, mehr auf Unterhaltung als auf Belehrung berechnet". Freilich handelte es sich im Kunsthandwerk dieser Zeit auch meist nur um ziemlich dilettantische Versuche vereinzelter Künstler; von einem bestimmten Stil konnte dabei noch nicht die Rede sein. Immerhin zeigte sich aber schon hier jenes Interesse für das Kunsthandwerk, das Pecht nie wieder verlassen hat, und das ihn schon bald zu einem begeisterten Vorkämpfer der Erneuerungsbewegung der deutschen Kunstindustrie werden ließ.

Die Feindschaft gewisser Künstlerkreise trug ihm anläßlich dieser Ausstellungen die unerschrockene Aufdeckung eines großen Juryskandals ein. Mit großer Schärfe brandmarkte er die Handlungsweise einiger Jurymitglieder, die „großzügiger-weise" die ganze disponible Summe (ca. 12 000 fl.) zum Ankauf ihrer eigenen Werke verwandt hatten. (Übrigens schien das ein gar nicht so seltenes Vorgehen; Pecht erzählt nämlich, daß ihm noch 1867 und 1878 in Paris ganz ähnliche Dinge zu Ohren kamen.)

Über seine eigentlich kunstkritischen Leistungen, die ihm schon jetzt ein gewisses Ansehen verschafften, war er später nicht sehr glücklich. Er bezeichnete sie als „ziemlich unreif", da ihnen alle bestimmten Grundanschauungen und großen Prinzipien" noch fehlten (S. 84 ff.). „Die erwirbt man eben erst nach und nach, wenn man nicht, wie meine meisten Vorgänger es taten, einfach Phrasen an die Stelle von Grundsätzen treten läßt". Bei seinem „totalen Mangel einer durchgebildeten Welt- und Kunstanschauung" kam ihm nach seiner Ansicht einzig der Umstand zu Hilfe, daß er als Künstler sehen gelernt hatte — und konkreten Falls wenigstens ziemlich sicher wußte, was ein gutes Bild sei und was nicht". Das ist zweifellos eine wertvolle Fertigkeit für einen Kritiker! Und so meint er denn, daß seine Urteile über die einzelnen Kunstwerke im ganzen überall da „leidlich zuverlässig" gewesen seien, wo ihn sein „anerzogener Respekt vor dem cornelianischen Klassizismus nicht stolpern ließ. Denn ganz mit ihm zu brechen war ich noch lange nicht im stande."

Überdies glaubt er gerade „Mutterwitz genug wie Sinn für pikanten Ausdruck“besessen zu haben, um bei der Besprechung von Kunstwerken „etwas weniger langweilig zu werden als die meisten anderen seiner philosophisch besser geschulten“ Kollegen, die freilich auch nicht immer wußten, was ein gutes und was ein schlechtes Bild sei, da sie zwar „logisch denken, aber fast nie sehen gelernt hatten“.

Unsicherheiten im Urteil ließen sich aber auch für ihn noch keineswegs vermeiden. So hatte er sich z. B. zunächst der von Piloty geführten Richtung ziemlich eng angeschlossen, da er in Piloty einen der Träger der Zukunft der Münchener Kunst zu sehen glaubte. „Daß dieser nun aber zwar ungleich besser malte und zeichnete als alle seine Vorgänger, bei seiner Auffassung geschichtlicher Begebenheiten aber doch noch ganz in dem gemachten theatralichen Pathos der alten Münchener Schule stak, wenn er sich nicht durch ein Bild von Gallait und Delaroche inspirieren ließ“ — das fühlte Pecht wohl schon länger, wagte bisher aber nicht, es sich zu gestehen. Als Piloty 1854 seine große „Stiftung der Liga“ „ganz im herkömmlichen Theaterstil komponiert“ ausstellte, griff Pecht in seiner „gesinnungstüchtigen Borniertheit“ — wie er es nennt — die Auffassung als eine unhistorische scharf an; „ohne sich darauf zu beschränken, das zu zeigen und anzuerkennen, worin er (Piloty) die Schule mächtig gefördert habe, in der malerischen Durchführung nämlich.“

Heute sehen wir das zwar nicht als einen Fehler Pechts an; damals trug es ihm allerdings den fast lebenslänglichen Grimm des Künstlers ein. Nach seiner späteren Ansicht fehlte es ihm zu diesem Zeitpunkt eben noch überall an jener „geistigen Überlegenheit und dem sicheren Maß, die der Kritiker durchaus besitzen muß, wenn er die Einzelerscheinungen an den richtigen Platz stellen soll“. Damals stand er noch zu sehr als Partei mitten im Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen. Erst der Verzicht auf die eigene Produktion und die Ruhe des Alters schärften ihm sein — nach seiner Ansicht — unerläßliches „Gefühl für Gerechtigkeit“.

Auch zu Wilhelm von Kaulbach stand er nicht im besten Verhältnis. Nachdem er ihn schon in den „Südfrüchten“ wegen seiner klassizistischen Anschauungen scharf angegriffen hatte, wagte er es lange Zeit nicht, den wiederholten Einladungen Kaulbachs, der sich ziemlich aufdringlich um die Gunst seiner Kritiker bemühte, Folge zu leisten. Als er nach der schließlich doch zustande gekommenen näheren Bekanntschaft bemerkte, daß der Maler — entgegen allen vorher gegebenen Versicherungen — die Empfindlichkeit über seine scharfen Urteile nicht verwinden konnte, zog er sich bald wieder zurück, um frei und unabhängig zu sein.

In Moritz von Schwind trat ihm — wie er schreibt — der „absolute Egoismus solcher Künstlernaturen zwar viel naiver und ungezwungener (als bei Kaulbach) entgegen“. Aber auch er schien

ihm völlig unfähig, außer seinen eigenen Schöpfungen etwas von der zeitgenössischen Produktion anzuerkennen. Es war gewiß eine allzu naive Illusion Pechts, wenn er glaubte, „alle Tage die Verdienste irgendeines Künstlers mit Enthusiasmus öffentlich rühmen zu können, ohne sich alle anderen dadurch zu Gegnern zu machen".

Eine günstige Vorbedingung für eine freie und selbständige kritische Tätigkeit war für ihn seine völlige materielle Unabhängigkeit, von der er selbst bemerkte (II, S. 98), daß sie „für einen Kunstkritiker unerläßlich sei, dessen Urteile gar viele indirekt oder selbst direkt zu bestechen suchen; wie das in einzelnen Fällen auch mir, wenigstens in den ersten Jahren meiner Tätigkeit nicht erspart blieb; gelegentlich auch von Leuten, denen man dergleichen nicht zutrauen sollte!" Das Vermögen, das er durch seine künstlerische Tätigkeit erworben hatte, sicherte die Existenz seiner Familie auch für die Zukunft.

Den Abschluß dieser ersten kritischen Periode bildete die große „Allgemeine deutsche und historische Ausstellung", die im Herbst 1858 in München stattfand. Diese Ausstellung gab ihm Gelegenheit, mit der ganzen Begeisterung, deren er fähig war, die eben auftauchende realistische Richtung in aller Öffentlichkeit zu begrüßen. Namentlich war es Adolf Menzels „Hochkirch", das für ihn — gewiß mit vollem Recht — das Zukunftsvolle dieser neuen Kunst verkörperte. Seine freudig zustimmende Besprechung dieses Bildes trug ihm einen Dankbrief des Meisters ein, der damals noch schwer um die Anerkennung seines Genies kämpfen mußte. Interessant ist die Beurteilung der übrigen Historienbilder dieser Ausstellung, die er den Menzelschen weit unterordnet. Er verurteilt sie, weil sie fast durchweg Situationen aus dem 30jährigen Krieg darstellten. „Sie bewiesen alle, wie uns Deutsche die Glaubenszänkerei immer noch am meisten interessiert." Diese Feststellung und sein Bemühen, „anmaßende Mittelmäßigkeiten auf ihren wahren Gehalt zu reduzieren, trugen ihm viel Feindschaft ein. Der Maler Diez schrieb sogar eine ganze Broschüre zur Widerlegung von Pechts Urteilen, die nach Pechts Ansicht „an Bitterkeit nichts, an Logik freilich viel mehr zu wünschen übrig ließ".

So fehlte schließlich nicht viel, daß ihn die erste Allgemeine deutsche Künstlerversammlung, die in diesem Jahre in München tagte, „öffentlich zum Verbrandtwerden verdammte", zumal er gewagt hatte, die Malerei des allgewaltigen Akademiedirektors Schadow „hölzern" zu finden.

Bei späterer Durchsicht dieser Arbeiten schien es Pecht an seiner damaligen Kritik besonders bemängelnswert, daß er bei aller berechtigten Schärfe der Ablehnung und Zurechtweisung im einzelnen, doch die „große nationale Tat", die diese Ausstellung darstellte, nicht genügend gewürdigt hatte. Er bedauerte vor allem, daß er seine Berichte nicht mit einer versöhnenden Zusammenfassung des Gesamtresultates geschlossen hatte, in der er der „des Trostes und der Erhöhung ihrer Selbstachtung nach so viel ver-

unglückten Versuchen in hohem Maße bedürftigen Nation" zeigte, daß sie „nicht nur eine ganz eigenartige Kunst bereits hervorgebracht, sondern daß dieselbe gerade jetzt in einer Periode verheißungsvollen Aufblühens befindlich sei". Friedrich Theodor Vischer, dessen Bekanntschaft er zu dieser Zeit machte, wies ihn schon damals auf diese Schwäche seiner Arbeit hin.

Da jedoch die immer stärker werdenden Angriffe von Seiten der Künstler selbst den Redakteur Dr. Kolb von der „Allg. Zeitung" in eine solche Furcht versetzten, daß er es Pecht verweigerte, sich in den Spalten seines Blattes gegen die Feinde zur Wehr zu setzen, verdroß ihn das so, daß er sein Berichterstatteramt aufgab, mit dem Vorsatz, die Kunstkritik ganz an den Nagel zu hängen. Das hat er zwar auf die Dauer nicht durchgehalten; immerhin hat er sich aber, trotz wiederholter Bitten des Verlegers Cotta, solange geweigert, wieder für die „Allg. Zeitung" zu schreiben, wie Dr. Kolb die Redaktion innehatte.

Es folgten nun fast drei Jahre ausschließlich künstlerischer Tätigkeit, aus der aber nur ein Zyklus von großen Wandgemälden zu erwähnen ist, den er für das „Maximilianeum" in München auszuführen hatte. Diese Monumentalmalerei soll ihm freilich nach dem Urteil Rebers noch weniger gelegen haben als die Illustration und die Porträtmalerei, mit denen er sich früher vornehmlich beschäftigt hatte. Und so finden wir denn Pecht schon 1861 wieder in seinem eigentlichen Metier, als Kunstreferent der neugegründeten „Süddeutschen Zeitung", die der Abgeordnete Brater zum Organ der liberalen Kammeropposition gemacht hatte. Brater erwies sich bald als eine unvergleichlich bessere und zuverlässigere Stütze als jener Dr. Kolb von der „Allg. Zeitung". — Schon bald hatte Pecht einen neuen Gegenstand für seine Kritik gefunden. Allerorten wurden zu dieser Zeit an alten Kirchen Restaurierungsversuche unternommen, die nicht selten zu einer völligen Verschandelung durch die Restauratoren führten. Pecht setzte alles daran, diese Kunstdenkmäler zu schützen, wobei er auch vor scharfen Zurechtweisungen nicht zurückschreckte. Brater gab ihm in seinem Blatt Gelegenheit, sich gegen die unausbleiblichen Gegenangriffe zu verteidigen.

Die Münchener Kunstausstellung des Jahres 1863 blieb nach Pechts Urteil weit hinter der historischen von 1858 zurück. In seiner Kritik der dort ausgestellten Werke forderte Pecht von der realistischen Kunst vor allem, daß sie die Gegenstände ihrer Darstellungen zu Hause, also in der Heimat, suchen solle; die bisherigen Versuche, fremde Nationen und fremde Gegenden zu schildern, seien nur ausnahmsweise befriedigend gelungen. Es hat lange Zeit gedauert, bis sich diese Anschauung durchsetzte, und Pecht legte später großes Gewicht darauf, das Prioritätsrecht für diese Forderung geltend zu machen (II, S. 132).

Den Bericht über die nächste Münchener Ausstellung hatte er für die „Münchener Neuesten Nachrichten" zu liefern, die damals

eben aufkamen, nachdem sie Julius Knorr in seinen Besitz gebracht hatte. Die Sammlung dieser Kritiken in einem besonderen Heft ergab den ersten Band jener Reihe von Ausstellungsbüchern, denen Pecht seinen literarischen Ruf vor allem zu verdanken hatte.

Gleichzeitig übernahm er auch das Kunstreferat in den in Wien neu herausgegebenen „Rezensionen" seines Freundes Carl von Lützow, an deren Stelle bald darauf die „Zeitschrift für bildende Kunst" trat, von deren Bedeutung für die Kunstkritik oben bereits die Rede war. Noch für eine weitere Wiener Zeitschrift war er zur selben Zeit tätig, für den „Beobachter", dessen Redaktion Julius Fröbel kurz vorher übernommen hatte. Sein Gelöbnis, nie wieder Kunstkritiken zu schreiben, hatte er — wie man sieht — schon sehr bald, und zwar recht gründlich gebrochen. Die Intensität, mit der er sich in die schriftstellerische Arbeit stürzte, ist besonders zu begreifen aus der schweren Niederlage, die er auf künstlerischem Gebiet erlebte. Sein „Goethe-und-Schiller"-Bild, das er 1867 zur Pariser Weltausstellung gesandt hatte, fiel dort gründlich durch!

Um so mehr gab ihm diese Ausstellung Gelegenheit, sich kritisch zu betätigen, hatte ihm doch die „Leipziger Allgemeine Zeitung" den Auftrag erteilt, über diese grandiose Veranstaltung zu berichten. Begeistert schrieb er — seinen andersdenkenden deutschen Kollegen zum Trotz —, daß die deutsche Kunst, die in Paris mit vielen bedeutenden Werken, u. a. von Makart, Max, Lenbach, Diez, Böcklin, Feuerbach, Lindenschmitt usw. glänzend vertreten war, sich gegenüber der freilich noch immer imponierenden Erscheinung der französischen Kunst zu behaupten beginne. Man kann seiner späteren stolzen Feststellung denn auch schwer widersprechen, wenn er meint, daß der besonders nach dem gewonnenen Kriege einsetzende Aufschwung des deutschen Kunstlebens und die folgende Blüte seine damaligen Prophezeiungen vollauf bestätigt und damit seinem Recht, über Kunst zu schreiben, allgemeine Anerkennung verschafft hätten.

In seiner Einstellung zu den führenden französischen Künstlern wie dem kurz zuvor gestorbenen Ingres und seinem alten Lehrer Delaroche mußte er eine größere Distanzierung konstatieren, während ihm andererseits Gericault, Meissonier und Delacroix in ihrer Bedeutung gewachsen zu sein schienen.

Er schrieb seine Berichte, da er den entscheidenden Kampf zwischen Frankreich und Deutschland schon nahen sah, „mit einer wahren Glut des Hasses gegen dies die napoleonische Tradition nie verleugnende zweite Empire" (II, S. 170). Er war überzeugt, daß er durch seine Aufsätze immerhin einiges dazu beitrug, das so schwache nationale Selbstgefühl der Deutschen zu erhöhen. Diese Ausstellung war für ihn eine wertvolle Schule, da sie ihn die Grundsätze erkennen ließ, die er künftig in seiner kritischen Tätigkeit zu vertreten hatte und ihm den Platz deutlich machte, den die Kunst im Leben einer Nation einzunehmen hatte. Freilich konnte ihn diese Auffassung seiner Aufgabe gelegentlich auch da-

zu bringen, aus allzu starker Liebe für die deutsche Kunst der fremden gegenüber ungerecht zu werden.

Eines konnte aber auch er bei der Betrachtung der Pariser Ausstellung nicht leugnen: die unbestreitbare Ueberlegenheit der französischen Kunstindustrie über die deutsche. Er wurde fortan nicht müde, sich mit den dazu vorliegenden Gründen auseinanderzusetzen und vor allem in Deutschland eine intensivere Beschäftigung mit dem Kunsthandwerk zu propagieren. Die 1876 in München inszenierte „Erste allgemeine deutsche kunstgewerbliche Ausstellung" ist in einem nicht geringen Maße auf die Bemühungen Pechts zurückzuführen.

Nach seiner Rückkehr von Paris merkte er recht bald, wie sehr seine Berichte eingeschlagen hatten. Von allen Seiten erhielt er Aufforderungen zur Mitarbeit. Und so ergab sich denn auch endlich wieder Gelegenheit, an die „Augsburger Allgemeine Zeitung" zurückzukehren. An die Stelle des verstorbenen Dr. Kolb war inzwischen ein neuer Leiter in der Person des Chefredakteurs Dr. Braun getreten.

Pechts schriftstellerische Tätigkeit in der nun folgenden Zeit wurde sehr durch den außerordentlichen Aufschwung begünstigt, den die Münchener Kunst, vornehmlich unter dem Einfluß der Pilotyschule, in diesen Jahren erlebte. Vor allem die Persönlichkeit Makarts stand im Mittelpunkt des Interesses. Makarts Bild „Moderne Amoretten" bedeutete für Pecht den Anfang einer neuen Epoche, das erste Auftreten einer rein koloristischen Richtung, wie er sie für die französische Kunst durch das Delacroixsche „Dante-und-Virgil"-Bild eingeleitet sah.

Während das Münchener Publikum zu dem im „Kunstverein" ausgestellten Gemälde wallfahrte, „um sich unbefangen an dem reizenden Bilde zu freuen", hatte Pecht alle Hände voll zu tun, um in der „Allg. Zeitung" die Angriffe der durchaus nicht begeisterten Kollegen zurückzuweisen. Noch später empfand er die Pflicht, sich schützend vor den ihm schon seit 1863 bekannten jungen Künstler zu stellen, als es in Wien, wohin das Bild dann gebracht wurde, der Einfluß des dort tonangebenden Kunstkritikers Speidel zunächst vermochte, das Publikum überhaupt von der Betrachtung des nach dessen Meinung „abscheulichen, unmoralischen, ja geradezu verruchten" Bildes abzuhalten.

Pecht, der gerade von der Wiener „Neuen Freien Presse" zur Berichterstattung über die Wiener Ausstellung eingeladen worden war, ergriff diese Gelegenheit gerne und erreichte in kurzer Zeit einen völligen Stimmungsumschwung. „Am andern Tage war das Bild sofort belagert von der Menge, fand gleich einen Käufer — und bald kam sogar der Kaiser selbst samt dem ganzen Hof, um das vielumstrittene Werk zu besehen, was sie vorher, eingeschüchtert durch das Geschimpfe, gar nicht gewagt hatten" (II, S. 185). — Zweifellos ein doppelter Beweis für die Macht der Kritik in dieser Zeit!

Daß er aber bei diesem Kampf um und für die neue Kunst die alte nicht vergaß, dafür ist ein Streit sehr bezeichnend, den Pecht in den 60er Jahren mit dem berühmten Chemiker Pettenkofer ausfocht. Anlaß dazu waren die sehr scharfen Angriffe, die er gegen die Verwaltung und namentlich gegen das Restaurationswesen an der Münchener Pinakothek gerichtet hatte. Er war gewiß im Recht, wenn er dagegen protestierte, daß die Verwaltung und besonders das Restaurationswesen der großen Museen (nicht nur in München) üblicherweise als eine „Art von Sinecure" für ältere Künstler angesehen wurde. Denn diese Leute besaßen gewöhnlich weder irgendwelche kunstgeschichtliche Bildung noch ausreichende technische und wissenschaftliche Kenntnisse, wie sie zur Restauration zweifellos unerläßlich sind. Und am allerwenigsten verstanden gewiß die Maler aus der bis dahin in München herrschenden cornelianischen Schule vom Kolorit alter Meister, wofür ihre eigenen Bilder ein nur zu deutlicher Beweis waren. Pecht selbst war zu solcher Kritik berechtigt, weil er immerhin schon in seiner Dresdener Zeit und später im Louvre und in Italien eine gewisse Kenntnis der alten Kunst erworben hatte.

In diese Zeit fällt seine erste Begegnung mit Anselm Feuerbach, dessen Bilder er u. a. schon in Paris gesehen hatte, und dessen großes Verdienst er schon länger energisch zur allgemeinen Anerkennung zu bringen bemüht war. Das ist besonders hervorzuheben, weil Feuerbach bekanntlich in Berlin wie auch anderwärts lange Zeit eine sehr schlechte Aufnahme von Seiten der Kritiker erfuhr. Wenn Pecht gelegentlich auf die häufige Unfähigkeit vieler Kunstgelehrter (d. h. Wissenschaftler) hinwies — er dachte dabei vor allem an Lübke —, neuauftauchende schöpferische Talente rasch zu erkennen, so konnte er am Ende seiner Tätigkeit von sich mit Stolz behaupten, daß er als Künstler immer eine sichere Empfindung für echte Schöpferkraft gehabt habe. Er glaubte für sich das Verdienst beanspruchen zu können, alle jungen Talente der Münchener Schule von Piloty bis Uhde zuerst dem Publikum vorgeführt zu haben.

Wir müssen dieses Selbstlob, das in vielen Fällen durchaus berechtigt war, mit einer gewissen Vorsicht aufnehmen. Denn so sehr er willens und auch fähig war, die Berechtigung und die Bedeutung der von Böcklin und Feuerbach verkörperten neu-idealistischen Richtung neben der von ihm vertretenen realistischen Schule anzuerkennen, gegenüber dem Naturalismus und Impressionismus der Franzosen und bald auch der deutschen „Sezessionisten" versagte sein Verständnis völlig, wurden die Grenzen deutlich, die auch seiner Aufnahmefähigkeit gezogen waren. Er war nicht imstande, den „Kultus der Häßlichkeit", wie er ihn auf dieser Ausstellung zuerst in Courbets „Steinklopfern" und Liebermanns „Christus unter den Schriftgelehrten" verkörpert fand, anzuerkennen.

Der Krieg von 1870/71 bereitete dem öffentlichen Kunstleben und damit auch der kritischen Tätigkeit Pechts eine ungewollte Pause, die er vornehmlich mit der Ausführung größerer Wandmalereien für das Rathaus seiner Vaterstadt Konstanz ausfüllte. Begnügen wir uns mit der Wiedergabe des Urteils, das er später selbst über eins dieser Bilder fällte (II, S. 244): „.... Wie alles, was ich dort gemacht habe, ist eigentlich bloß die malerische Anordnung daran zu loben, da leider auch gerade die beiden Hauptfiguren keineswegs glückten. Eines aber darf ich ihm — wie auch den anderen — immerhin nachsagen; sie tragen den Charakter der Zeit und des Ortes, wo sie entstanden, wie selbst auch meinen eigenen in ungewöhnlichem Maße an sich ..."

So bedeutungsvoll und erfolgreich die beiden früher erwähnten Pariser Weltausstellungen gewesen waren, die erste nach dem Kriege 1873 in Wien veranstaltete, für die Pecht wieder die Berichterstattung in der „Allg. Zeitung" und in der „Neuen Freien Presse" übernommen hatte, war eine riesige Enttäuschung, die schließlich sogar mit einem großen öffentlichen Skandal ruhmlos endete. Pecht, dessen eigene Berichte wieder recht erfolgreich gewesen zu sein scheinen, wofür zum mindesten die beiden Auflagen sprechen, die die nach Schluß der Ausstellung in einem Band gesammelten Aufsätze erlebten, mußte mit großer Entrüstung feststellen, daß auch die Wiener Journalistik tief in diese unsaubere Wirtschaft verflochten war. Die vertretenen Industriellen wurden förmlich gezwungen, gegen hohes Honorar ihre Ausstellungen günstig besprechen zu lassen.

Erfreulicher und erfolgreicher waren die Kämpfe, die Pecht zu dieser Zeit in München um die Neubelebung der deutschen Kunstindustrie führte (z. B. in einigen Polemiken mit Falcke und Vischer über die Rolle der Farbe in der Kunstindustrie und über das Kolorit in der Kunst). Besonders erwähnenswert sind die eingehenden Studien, die er jetzt der Nationalökonomie widmete, der er schon immer viel Interesse entgegen gebracht hatte. Ihm ging es, zumal nachdem er 1877 Mitglied des Vorstandes des Münchener Kunstgewerbevereins geworden war, vor allem darum, eine lebhafte Agitation für die Änderung des handelspolitischen Systems zu betreiben und dadurch die Erhöhung des Schutzes der nationalen Arbeit speziell zur Förderung der einheimischen Kunstindustrie zu erreichen, zu deren Daniederliegen die derzeitige Handelskrise gewiß ihr Teil beitrug. Seine Bemühungen fanden sogar in Berlin Beachtung, von wo aus er und sein Mitkämpfer von Miller aufgefordert wurden, Vorschläge für einen zweckmäßigen Zolltarif zu entwerfen.

Schon 1876 hatte die große „Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung" in München Zeugnis abgelegt von dem Erneuerungsprozeß, der sich im deutschen Kunsthandwerk vollzog. Wir wollen an dieser Stelle ausführlicher auf den Band eingehen, in dem Pecht die für die Allg. Zeitung geschriebenen Berichte gesammelt

hat. Sie erschienen noch während der Dauer der Ausstellung, um als Führer Verwendung finden zu können, bei Cotta in Stuttgart unter dem Titel „Aus dem Münchener Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876".

Zur Verdeutlichung soll das Inhaltsverzeichnis dieses Bandes wiedergegeben werden, um an einem Beispiel das Schema aufzuzeigen, nach dem diese Berichte fast durchweg angelegt wurden. Nach einer Vorrede folgt in einem ersten Hauptteil die Betrachtung der ausgestellten Kunst, der Historienmalerei, der Schlachtenbilder, des Sittenbildes, wobei unterschieden werden: die historischen Genrebilder, die romantischen Bilder, die Salonbilder, die Sittenbilder aus fremden Ländern und die Gemälde, die das moderne Bürger- und Bauernleben in der Heimat schildern. Nach einem Abschnitt „Charakterfiguren und Porträts" schließt sich die Landschaftsmalerei an, bei der zunächst die Tierstücke, dann die historischen Landschaften, die Stimmungsbilder, der reine Naturalismus, die koloristisch-dramatischen Bilder und endlich die Blumen, Früchte und Stilleben kritisiert werden. Aquarelle, Handzeichnungen und Glasgemälde leiten über zur Skulptur und Architektur, worauf in einem zweiten Hauptteil die Kunstindustrie ebenso sorgfältig nach ihren Zweigen und auch nach den Herkunftsländern geordnet aufmarschiert.

In der Vorrede bespricht er zuerst die neuen Ausstellungsprinzipien, die auf dieser Ausstellung zum ersten Male verwirklicht wurden und für deren Durchführung er seit langem gekämpft hatte. Die Anordnung des Kunstgewerbes erfolgte hier erstmalig nicht mehr wie bisher nach Klassen, sondern im Rahmen vollständig ausgestatteter Zimmer. Das erschwerte zwar die wissenschaftliche Behandlung, förderte hingegen das künstlerische Studium und vor allem den Genuß und die Bildung des Publikums.

Ein Vergleich mit der ersten im neuerbauten Glaspalast im Jahre 1854 gezeigten Ausstellung zeigt deutlich die Distanz zu der damaligen vollkommenen Ratlosigkeit der Kunstindustrieproduktion, die fast nie aus einem wirklichen Bedürfnis oder aus bestimmten Idealen hervorgegangen war. Pecht ist überzeugt, daß es vornehmlich die Kritik gewesen ist, die es fertig gebracht hat, zunächst den Künstlern und dann auch den Industriellen jene Unabhängigkeit zurückzugewinnen, die die Deutschen „aus schwerfälligen und geistlosen Nachahmern wieder zu jener durchaus eigenartigen, ihrer innersten Natur wie ihren materiellen Mitteln und sozialen Bedürfnissen entsprechenden Produktion getrieben habe, ohne welche lebendige Schönheit nie zu erreichen ist".

Da die Ansätze zu einer selbständigen Kunstindustrie sich jetzt so hoffnungsvoll zeigen, fordert er, daß man künftig von einer Beschickung im Ausland stattfindender Weltausstellungen (namentlich der nächsten Pariser) Abstand nehmen solle. Eine Teilnahme daran scheint ihm für Deutschland keineswegs vorteilhaft.

Sie legt den deutschen Fabrikanten große Opfer auf, bringt ihnen keinen Gewinn und macht sie überdies irre.

Wie sehr Pecht auch auf die großen Erfolge des Kunsthandwerks hinweist — die Malerei, die er als die modernste und vielleicht lebensfähigste aller Künste bezeichnet, scheint ihm doch im Grunde die Ausstellung zu beherrschen. Sie hat sich „als erste von den Fesseln der Tradition, von der bloßen sklavischen Nachahmung der alten Kunst losgerissen und zurückgegriffen zum Urquell der Gesundheit, zur Natur".

Da wir es uns hier versagen müssen, im einzelnen nachzuprüfen, wie er bei der Kritik der zahllosen ausgestellten Gemälde vorgeht, ist es gewiß von Bedeutung zu sagen, was für Pecht im allgemeinen auf dieser Stufe der Entwicklung seiner Kunstanschauung der Gradmesser für den Wert eines Kunstwerkes ist. Er spricht es an einer Stelle bei der Betrachtung eines Sittenbildes von Krüger deutlich und knapp aus (S. 55): „... Ohne Zweifel ist das, was die künstlerische Subjektivität dazu tut, um dem Selbsterlebten ethischen Gehalt und Vertiefung, formale Abrundung, rhythmischen Wohllaut und damit den Zauber der Schönheit und des Reizes zu verleihen, von sehr großer Wichtigkeit; aber die Grundlage, die Seele eines Bildes muß doch immer jener Gehalt an echtem Leben bleiben; seine Stärke ist nicht immer, aber doch meistens entscheidend für den Wert und den Rang des Ganzen ..." Pecht formuliert hier sein Bekenntnis zum Realismus auf eine ebenso schöne wie eindeutige Weise.

Zum Schluß sei hier noch auf jene Gedanken hingewiesen, die Pecht in diesem Buche über das Verhältnis von Kunst und Publikum äußert. Er glaubt feststellen zu können, daß man auch im Publikum anfange, einzusehen, daß die gesamte Bildung der Zeit durch die einseitige Bevorzugung der Wissenschaft vor der Kunst eine falsche Richtung genommen habe, und daß es vor allem die Aufgabe des Staates sei, die unglaubliche Ungleichheit in der Behandlung beider aufzugeben, „wenn der Verwilderung, Rohheit, Nüchternheit", der man überall begegne, wirksamer gesteuert werden sollte, „als durch Polizei und papierene Gesetze".

Mit Bedauern konstatiert er, daß die weitaus meisten der hier gezeigten Werke der Industrie und Kunst eigentlich nur für die Reichen und Wohlhabenden da sind, sobald sich die Tore des Glaspalastes geschlossen haben. Schon im Vorwort dieses Buches sagt er: „... Ist es die Bestimmung der Kunst, nicht nur das Leben zu schmücken, sondern auch die Seelen zu erheben, so hat sie ihre Wohltaten auf alle, oder doch möglichst viele gleichmäßig auszudehnen. Sie soll auch denen, die nicht lesen können, die göttliche Botschaft verkünden, wie es die sienesische Malergilde so schön als ihren Wahlspruch aufstellte." „Eine Virtuosenkunst bloß für die Reichen oder für die artistischen Feinschmecker ist eine Pest, ein Zeichen des Verfalls, sie vergrößert die Kluft zwischen den verschiedenen Klassen der Gesellschaft statt sie auszu-

füllen. Sie hat aber im Gegenteil die durch Unterschiede des Standes, der Bildung, des Besitzes bereits genug gestörte Harmonie unserer Existenz wieder herzustellen, indem sie uns etwas gibt, was allen gehört, ihr Dasein gleich tief zu beglücken vermag."

Wir sehen, daß Pecht der Kunst eine große und schöne Mission zuschreibt, wobei er glaubt, daß vornehmlich die monumentale Kunst, die Architektur, berufen sei, mit Hilfe der Plastik und der Malerei die breite Masse zu der notwendigen Empfänglichkeit zu erziehen. Eine auch nur annähernde Erfüllung ist diesen Wünschen im Zeitalter des beginnenden Hochkapitalismus leider versagt geblieben.

Wie stark Pecht auch 1876 anläßlich der Erfolge der Münchener Ausstellung überzeugt war, daß die deutsche Kunst sich jetzt endlich von dem von ihm zutiefst gehaßten französischen Einflusse freigemacht habe und dieselbe womöglich in der nächsten Zukunft überflügeln würde; — es blieb ihm nicht erspart, auf der nächsten Weltausstellung, die wiederum in Paris stattfand, im Jahre 1878, seine Ansichten in vielem revidieren zu müssen.

Der Sammelband, der unter dem Titel „Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878", (Stuttgart, bei Cotta), seine Berichte für die „Allg. Zeitung" vereint, ist eine sehr wichtige Fundgrube für die Kenntnis der Stellung, die Pecht in dieser Zeit nicht nur zur französischen, sondern zur europäischen, ja zur Weltkunst überhaupt einnahm. Bot doch diese Ausstellung ausgezeichnete Gelegenheit, neben der europäischen Kunst und Kunstindustrie, — vielleicht zum ersten Mal in dieser Eindringlichkeit — ein Bild von dem Stand des Kunsthandwerks in Amerika, Indien, Japan, China, Persien, Ägypten usw. zu erhalten.

So sehr er auch bei späterer Rückschau (A. m. L., II, S. 283) auf die — wie er meint — 1878 fast vollkommen gelungene Emanzipation der deutschen Kunst und insbesondere des deutschen Kunsthandwerks vom französischen Einfluß hinweist; die Berichte selbst zeigen nur zu deutlich, daß er die unbestreitbare Ueberlegenheit der französischen Leistungen auf allen Gebieten anerkennen mußte. Er sah sich genötigt, in der Vorrede seinen Lesern, also der deutschen Oeffentlichkeit, eine Reihe bitterer Wahrheiten sagen zu müssen. „Wir (Deutschen) haben so lange die Welt um uns herum passiv betrachten gelernt, daß wir uns selbst allmählich abgewöhnt haben, unsere nationalen Interessen anderen gegenüber mit der Konsequenz und Festigkeit zu verfolgen, wie es die Franzosen und Engländer seit Jahrhunderten tun." Es löste bei ihm ein Gefühl der tiefsten Beschämung aus, wenn er erfahren mußte, daß die Franzosen, „welche von uns niedergeworfen und besiegt waren, sich edler benahmen, menschlicher und reiner empfanden, als es die Parteiwut tausender von unseren Mitbürgern bei uns tun ließ". Und diese Beschämung war umso tiefer gegenüber einer Nation, „die sich durch die Stärke ihres Patriotismus, durch die Einsicht und Sorgfalt in der Handhabung

ihrer materiellen Interessen aus der tiefsten Zerrüttung nach ungeheueren Schicksalsschlägen, mit bewundernswürdiger Energie wieder zu neuer Blüte emporgehoben hatte; während wir mit raschen Schritten dem Verfall entgegengingen".

Bevor wir uns den eigentlichen kritischen Berichten über diese Ausstellung zuwenden, muß festgehalten werden, daß er selbst hervorhebt, wie er bei der Beurteilung des gegenseitigen Verhältnisses der Nationen wie der einzelnen Meister und Richtungen eine wesentliche Unterstützung durch den täglichen Umgang mit vielen hervorragenden Künstlern gefunden habe, die sich gleichzeitig — z. T. als Jurymitglieder — in Paris aufhielten, und deren Meinungen ihn mehrmals „zu Modifikationen der eigenen Anschauungen" geführt, noch öfter aber in denselben bestärkt hätten.

Betrachten wir die Berichte selbst, so fällt vor allem auf, daß kaum ein Wort über die Werke der französischen Naturalisten und Impressionisten gesagt wird. „Die Extravaganzen eines Manet und anderer Schwindler, die bei uns soviel von sich reden machten, wurden dort kaum beachtet und nur Bastien Lepage erfreute sich wohlverdienter Anerkennung" — heißt es später in „Aus meinem Leben" (Bd. II, S. 281) über diese Ausstellung. Für ihn stehen ebenso wie für das Publikum drei Männer im Mittelpunkt des Interesses, denen wir heute gewiß keine große Bedeutung mehr beimessen können, die wir kaum noch kennen: Bonnat (geb. 1833), Breton (geb. 1827) und Cabanel (geb. 1823).

Beim ersten lobt er „sein kräftiges und schlichtes Wesen, die Energie seiner Modellierung, den Glanz seiner Farbe, die Schärfe seiner Charakteristik und die Reinheit seiner Empfindung", beim zweiten, einem beliebten Bauernmaler, erscheint ihm „die koloristische Stimmung vortrefflich. Man glaubt, die brütende Hitze des Mittags zu fühlen, den Duft des frischen Heus zu riechen". Kurz „. . . es ist ein gesundes Naturleben in dem allen, das in hohem Maße anzieht, wenn uns auch die Menschen selber fast etwas zu pflanzenhaft dumpf und gedrückt erscheinen. Dabei ist die Zeichnung überall von nicht geringerer Meisterschaft als das Kolorit, groß und einfach, die Verkürzungen prächtig, das vollendetste Raumgefühl". Cabanel schließlich ist für ihn zwar ein „vortrefflicher Zeichner", aber ein „kraftloser, süßlicher Kolorist. Die riesigen Bilder sehen wie in Wasserfarben kolorierte Kartons aus . . . Das Ganze ist so ledern, kalt und konventionell wie möglich, dabei alles Beiwerk mit einer peinlichen Sorgfalt ausgeführt, . . . daß zuletzt nur die unbestreitbar große Geschicklichkeit des Malers übrigbleibt".

Die französische Landschaftsmalerei, jene „einst so berühmte Seite der französischen Kunst", macht ihm diesmal den Eindruck eines gewissen Rückgangs. „Die wunderbare Feinheit des Naturstudiums, die 1867 in den Bildern eines Dupré, Th. Rousseau, Daubigny so imponierte, ist gerade der entgegengesetzten Manier gewichen. Die französischen Landschafter in ihrer großen Mehrheit

kennen jetzt den Pinsel garnicht mehr; sie bedienen sich nur noch der Spachtel. Man sieht lediglich Farbklexe bei der Mehrzahl dieser Bilder; erst in einer Entfernung von mindestens 20 Schritten kann man erkennen, was sie eigentlich darstellen, und in einer von 40, was sie wirklich wert sind". Die beiden erstgenannten Meister der paysage intime, Dupré und Rousseau, sind auf dieser Ausstellung garnicht mehr vertreten und Daubigny — „bei weitem nicht mehr in der Güte wie 1867". Er und Corot haben bekanntlich diese neue, für Pecht höchst seltsame Richtung eingeführt.

Ich kann es mir nicht versagen, auch hier noch weiter Pecht selbst sprechen zu lassen; zeigen doch diese Beispiele zu deutlich, wie er darum ringt, der Bedeutung der Werke dieser neuen Kunst gerecht zu werden, für die er kein wirkliches Verständnis finden kann. „Die zwingende Gewalt der Stimmung", heißt es von einer Mondscheinlandschaft Daubignys, „die in rücksichtsloser Aufopferung alles Details liegt, um nur den einen großen Eindruck nicht abzuschwächen, will ich nicht leugnen. Aber das Gefühl einer gewissen Armut wird man doch nicht los und langweilt sich darum leicht bei öfterem Sehen". Und weiter meint er von einer anderen „Abendszene" D. 's „. . . Man könnte ebenso gut sagen, es sei das eine Musterkarte aller möglichen Arten von tiefem Braun; erst wenn man weit zurücktritt, entdeckt man, daß allerdings diese Farbflecke eine reiche und schöne Stimmung haben; von irgendwelcher Zeichnung und Gliederung des Gegenstandes ist aber auch dann noch nicht die Rede. Das ist aber entschieden zu wenig für vier Quadratmeter Leinwand . . ."

Dasselbe empfindet er auch bei Corot, „bei dem überdies noch ein Bild genau so aussieht wie das andere, nur daß sie aus verschiedenen Arten Grau statt Braun bestehen und manchmal noch ein paar rötliche oder bläuliche Tupfen enthalten, die man als den barmherzigen Samariter oder die heilige Familie in Aegypten deuten kann, wenn man viel Phantasie hat. — Will man aber bloß Farbenstimmungen geben, so tun das die Japanesen auf ihren Tassen und Vasen immer noch ein gut Teil feiner und machen viel weniger Ansprüche dabei". (Anm. 1.)

Bei einem Ueberblick über die Gesamtheit der französischen Leistungen mußte der deutsche Kritiker aber doch zugeben, daß hier ein außerordentlicher „Reichtum an bildender Kraft" aufgehäuft sei. Die durchschnittliche Geschicklichkeit schien ihm auf einer unzweifelhaft höheren Stufe zu stehen, als es in Deutschland

[1]) Diese letzte Bemerkung gibt zu erkennen, daß auch auf Pecht das Erscheinen von Werken japanischer Kunst und japanischen Kunstgewerbes jenen großen Eindruck gemacht hatte, den dieses bis dahin in Europa fast ganz unbekannte Phänomen auf dem ganzen Kontinent erweckte, und dessen Wirkungen auf die Anschauungen und Formen der europäischen Kunst von diesem Zeitpunkt an nicht unterschätzt werden dürfen.

der Fall war; wenngleich es ihm auch im Augenblick an eigentlich schöpferischen Talenten eher ärmer zu sein schien als früher.

Hier glaubte er die Vorzüge der deutschen Abteilung erkennen zu können, deren Betrachtung er sich dann zuwandte. Makart, dessen „Karl der Fünfte" er besonders rühmte, schien ihm vor allem eine solche alles überragende „wahrhaft geniale Persönlichkeit". Gerade die Wut, mit der die Wiener Journalistik über dieses „Meisterwerk" herfiel, war ihm ein untrüglicher Beweis für die Qualitäten des Bildes. „. . . Schlägt es doch alles tot durch den Strom von Schönheit und sinnbetörender Pracht, der daraus erquickend niederquillt". Makarts Wirkung schien ihm vor allem darum so gewaltig, „weil er als der Einzige unter den Modernen im Stande ist, nach Art der Alten, eines Rubens oder Paul Veronese, eine vollendet freie Schöpfung, nicht bloß mühsam nach dem Modell zusammengeleimtes Flickwerk zu geben — und dabei durchaus eigentümlich zu erscheinen".

Und ebenso wenig besaßen die Franzosen nach seiner Ansicht einen Genremaler von der Vielseitigkeit und schöpferischen Kraft eines Knaus, „der das ganze häusliche Leben aller Klassen seines Volkes mit solcher Gemütstiefe, komischer wie rührender Kraft und unvergleichlicher Frische zu schildern wüßte". Bei Meissoniers Soldatenbildern beispielweise, die er sonst wohl schätzte, fragte er: „Was ist das eigentlich für eine Genremalerei, für die es weder Frauen noch Kinder gibt?"

Aus der großen Zahl der übrigen deutschen Künstler sollen hier nur noch drei herausgegriffen werden, weil die Wertung, die Pecht ihnen zuteil werden läßt, besonders kennzeichnend ist für den Grad des Verständnisses, den er inzwischen den neueren Strömungen gegenüber erreicht hatte: Eduard von Gebhard, Leibl und Menzel.

Von Gebhards „Abendmahl" und „Kreuzigung" meinte er, daß gewiß „niemand diese Bilder ohne jene Erbauung sehen könne, welche die Würde des Gegenstandes wie der Ernst der Behandlung ohne Zweifel verdienen; — wenn uns auch jene Vorliebe für das Häßliche, die Gebhard mit seinen (französischen) Vorbildern teilt, nicht immer angenehm berührt, z. B. wenn er aus der Mutter Gottes ein ziemlich altes Weib macht . . ."

Über Leibls „Dachauerinnen" hatte er anläßlich ihrer ersten Ausstellung in München 1875 noch u. a. folgendes geschrieben: „Das Individuelle mit dem Gefälligen zu vereinen, gelang umso weniger Leibl, der hier ganz systematisch das Schöne im Häßlichen, in der möglichsten Verunstaltung von Gottes Ebenbild zu suchen schien . . . Es gibt keine Narrheit, die wir unsern überrheinischen Nachbarn nicht bereitwillig nachäfften, nur ihr feines Studium der Form lassen wir beiseite."

Jetzt, zwei Jahre später, mußte er zugeben, daß — nach F. A. Kaulbachs Werken — Leibls „Zeitung lesende Bauern" („Dorfpolitiker") die Aufmerksamkeit, wenigstens der Künstler, am

meisten fesselten und sie auch verdienten; „. . . wenigstens als Porträts oder Studien, — wenn auch nicht als Bild, was sie eigentlich nicht sind". Er ging soweit, das Urteil der Franzosen wiederzugeben, die behaupteten, in ihm Holbein wiederaufleben zu sehen; worauf er es freilich nicht unterdrücken konnte hinzuzufügen, daß „ihnen halt immer das am meisten imponiere, was sie selber am wenigsten besitzen: die schlichte Einfachheit, das lautere Naturgefühl".

So schwer ihm dieses Umlernen Leibl gegenüber auch gewiß gefallen war, Menzels Bedeutung war er schon immer gerecht geworden. Wir sprachen ja bereits früher davon. Wir können es uns allerdings nicht versagen, hier noch die Beschreibung des Eindrucks wiederzugeben, den diesmal „die berühmte Darstellung der Borsigschen Maschinenfabrik" („Walzwerk") auf ihn machte. Er nannte es ein Bild „voll der Originalität, die der Künstler ja bei den verschiedensten Vorwürfen nie zu betätigen versäumt, und das auch die reizendsten Einzelheiten in Fülle enthält. In das sich aber, eben der barocken Eigentümlichkeit halber, die jeder Schule, jedem Stil Hohn spricht, nur allmählich einzuleben gelingt; — schon weil man es garnie recht zu sehen vermag ob des sonderbaren Farbenauftrags und der noch sonderbareren Farbenkomposition, wo alles Licht von einem ungeheuren Eisenblock ausgeht, der eben weißglühend unter ein Walzwerk geschoben wird, um gehämmert zu werden. Die Lebendigkeit nun in der Darstellung damit beschäftigter Arbeiter, ihre feine, wenn auch immer etwas ins Häßliche übertreibende Charakteristik, endlich die vortreffliche Wiedergabe des in einer solchen riesigen Werkstatt durcheinanderlaufenden Räder-, Riemen- und Maschinenwerks aller Art ist so außerordentlich gelungen, daß man den sinnbetörenden Lärm zu hören, den Steinkohlendampf zu riechen meint, und sich fast ängstlich umsieht, ob einen nicht ein Rad unversehens packe, ein glühender Funke treffe. Das Werk ist durch und durch genial, bei jeder neuen Betrachtung entdeckt man neue Reize und ärgert sich, daß man das nicht gleich anfangs alles gesehen hat".

Es schien ihm überhaupt ein durchgehender Charakterzug der deutschen Kunst zu sein, daß sie soviel nachhaltiger wirkte als die französische. Diese trat nach seiner Meinung immer in „so vollendeten, bestechenden Formen auf, daß sie gleich beim ersten Anblick am meisten imponiere, ja blende; bei öfterem Sehen jedoch auch eher wieder verliere".

Die Mehrzahl der vertretenen deutschen Künstler glaubte er wegen ihrer schlechten technischen Schulung scharf kritisieren zu müssen. Den Grund dazu erblickte er in dem nach seiner Meinung falschen Lehrbetrieb an den deutschen Akademien. „Vor allem — sagt er — wird das Studium des menschlichen Körpers auf diesen Anstalten noch immer ganz ungenügend betrieben; der Schüler hat nicht nur bei weitem nicht genug Gelegenheit zum Aktzeichnen und Malen, sondern benützt auch die nicht einmal ausreichend,

welche ihm geboten wird. Im ganzen deutschen Saal ist keine einzige Hand, kein Arm, geschweige denn ein Kopf zu finden, der so sorgfältig modelliert wäre, eine so elegante und plastische Formbehandlung zeigte, wie sie in den französischen überall zu finden ist. — Daß Zeichnen die perspektivische Darstellung des vertieften Raumes, der plastischen Gestalt auf einer Fläche sei, das hat man in Deutschland nur sporadisch begriffen. Es ist geradezu unglaublich, wie flau die Verkürzungen, wie schwach und unsicher die Darstellung der Flächen oft bei sehr renommierten Malern sind, wenn sie ihr Wissen nicht etwa in Frankreich geholt haben. Da meint man dann alles mit der Farbe, mit Gewändern, unter denen kein Körper steckt, verdecken zu können . . ."

Aus Pechts Beurteilung der deutschen Plastik, auf deren Charakterisierung wir im allgemeinen zu Gunsten der Malerei verzichten müssen, seien beispielshalber nur die z. T. recht witzigen Kritiken der Werke von Begas und Hildebrandt erwähnt. Von Begas' „Psyche, die Merkur eben anfaßt, um sie gen Himmel zu tragen", meint er, „er (Merkur) habe offenbar als Flügelmann „bei die Garde jedient", ehe er sich damit abgab, so zarte Damen zu entführen, und packe sie darum auch so derb an. Der athletische Körper ist aber mit großer Lebendigkeit und Formverständnis modelliert, wenn auch nichts weniger als göttlich. Dasselbe gilt auch von seinem „Raub der Sabinerinnen", einer ebenfalls sehr lebensvollen Gruppe, wo sich aber die geraubte Dame so entsetzlich aufführt, daß dieser Römer von Glück sagen kann, wenn sie ihm nicht die Augen ausgekratzt hat, lange ehe er mit ihr nach Hause kommt. Voll Dissonanzen in den Linien, wie beide Gruppen sind, zeigen sie aber doch ein ungewöhnliches Talent". Hildebrandt daneben scheint ihm „nichts als Phidias zu kennen. An seinem „Schlafenden Hirten" ist denn auch der Körper von großer und edler Schönheit, dagegen der Kopf viel zu mangelhaft und unbedeutend. Auch an seinem „Adam" ist wiederum der Körper das Beste, die Komposition aber weit weniger glücklich".

Von der außerdeutschen und außerfranzösischen Kunst, die auf dieser Ausstellung in nie gekanntem Umfang vertreten war, soll hier nur noch ein belgisches Werk genannt und dann zum Schluß die Stellung angedeutet werden, die Pecht zur englischen Kunst, namentlich zur Schule der Praeraffaeliten einnahm, deren Werke zu jener Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen begannen.

Hören wir zunächst das völlig ablehnende Urteil über die vielbeachtete „Rückkehr vom Ball" von Hermanns: „Weshalb der Maler dieses Bild, das einen ganz verlotterten und erschöpften Elegant zwischen zwei Loretten zeigt, hat lebensgroß malen müssen, das sieht kein Mensch ein. Noch weniger, was die sehr tendenziöse und ziemlich schlecht komponierte Gruppe der an ihre Tagesbeschäftigung gehenden Arbeiter dabei soll, die ihren Abscheu vor dieser Szene ganz unnötig ausdrücken, da sie ihn ja schon viel

besser einflößt. Daß man aus diesem flaugemalten und falschgedachten Bilde speziell in der Wiener Presse ein solches Aufheben gemacht, während man Makarts geniales Werk mit Wut herunterriß, das zeigt nur wieder einmal, wie schädlich und verwirrend die Art Kritik wirkt, die den spezifischen Kunstgehalt eines Bildes nie zu schätzen versteht und bloß Sensationen will...."

Wie es ihm schwer fiel, ein engeres Verhältnis zu den neuen Strömungen in der deutschen und französischen Malerei zu finden, so war Pecht auch der Zugang zu der — freilich ganz anders gearteten — englischen Schule der Praeraffaeliten versperrt, die hier in Paris mit Millais an der Spitze gut vertreten war. Immerhin erkennt er an, daß Millais selbst „Neben einer Anzahl widerlich violett gemalter, aber ungeheuer überzeugender Porträts das Bild einer Dame ausgestellt habe, „das durch die Feinheit und Kraft des Kolorits, die Wahrheit des Ausdrucks im lieblichen Gesicht, einem Rubens keine Schande machen würde, und man nur nicht begreift, weshalb er nicht immer so malt".

Im ganzen aber machte ihm das Ensemble der englischen Kunst einen sehr dilettantischen Eindruck, aus dem nur einzelne Persönlichkeiten großen Formats wie Hercomer, Alma Tadema und Fildes herausragten, die überhaupt in dieser Zeit einen großen Ruf in Deutschland besaßen. Pecht sagt abschließend von ihnen, daß man bei ihnen „mehr für Herz und Gemüt finden werde, als — die Deutschen ausgenommen — bei allen andern zusammen. Wie die unsere so hat auch die englische Kunst ihre Stärke im Erzählen und im ethischen Gehalt. Könnte einen die französische zur Verzweiflung bringen an der Menschheit, so stellen uns die deutsche und die englische den Glauben an dieselbe wieder her, trösten und erquicken uns, statt uns zu peinigen oder zu beleidigen".

Damit spielt er wieder einmal auf die naturalistischen Tendenzen an, die von Frankreich her auch in die deutsche Kunst übergegangen waren, und deren Vorliebe, die dunkleren Seiten der Welt, Szenen aus dem Proletarierleben und dergleichen zu schildern, von Pecht wie von vielen andern seiner Zeitgenossen aufs schärfste verurteilt wurde. Man glaubte, diesen „Kult der Häßlichkeit", wie man es nannte, in Verbindung bringen zu müssen mit der proletarisch-sozialistischen Bewegung, die zu der gleichen Zeit anfing, die bürgerliche Öffentlichkeit zu beunruhigen. Pecht war eben, wie das ganze große Publikum überhaupt, der Meinung, daß die Kunst vor allem anderen die Aufgabe habe, die Menschen zu erheben, nicht aber sie „zu peinigen oder gar zu beleidigen".

Übrigens hinterließ diese Pariser Ausstellung im Leben Pechts noch eine besondere Wirkung (Aus meinem Leben, Bd. II, S. 284). Die Übersättigung mit Kunstwerken brachte ihn nach seiner Rückkehr im Jahre 1878 zu der Einsicht, „wie überflüssig es doch sei, die Zahl derselben noch durch die seinigen vermehren zu wollen".

Er vernachlässigte von nun ab seine eigene Produktion immer mehr und gab sie im Jahre 1879 überhaupt ganz auf. Daß es ihm durchaus nicht schwer fiel, nachdem er einmal sein Atelier aufgegeben, keinen Pinsel mehr anzurühren, schien ihm später als ein ausreichender Beweis dafür, „daß er eigentlich nicht für die Kunst geboren, sondern nur durch Zufall zu ihr gekommen war". Er hatte eben seine „große Liebe zur Kunst mit Begabung für dieselbe verwechselt".

Er wandte sich jetzt ausschließlich der Schriftstellerei und dem Kunststudium zu, das er bisher, wenn auch nicht ganz vernachlässigt, so doch keineswegs systematisch betrieben hatte. Eine dritte, Anfang des Jahres 1879 unternommene Italienreise bot dazu ausgezeichnete Gelegenheit.

Es ist hier nicht der Ort, auf Pechts Verhältnis zur alten Kunst einzugehen. Wir müssen aber an dieser Stelle auf ein großes wichtiges Quellenwerk aufmerksam machen, das Pecht für die Geschichtsschreibung der neueren, also der Kunst des 19. Jahrhunderts, geliefert hat. Ich meine jene Reihe von Biographien, die unter dem Titel „Deutsche Künstler. Studien und Erinnerungen" in den Jahren 1877, 1879, 1881 und 1885 in vier Bänden in Nördlingen erschienen. Er konnte sie mit vollem Recht „Erinnerungen" nennen, war doch der weitaus größte Teil dieser 45 Porträts aus persönlicher Bekanntschaft heraus entstanden, die den Kritiker mit fast allen führenden Künstlern des damaligen Deutschland verband.

Die z. T. schon vorher einzeln erschienenen Aufsätze sind schon deshalb von besonderem Wert, weil die Heranziehung der Künstler zur Mitarbeit namentlich die biographischen Partien besonders ausführlich und zuverlässig werden ließ. Keiner der späteren Geschichtsschreiber der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts konnte deshalb an diesem Werk vorbeigehen, das schon zu Pechts Lebzeiten eine sehr günstige Beurteilung gefunden hatte. Freilich hat nur der zweite Band eine zweite Auflage erlebt. Pecht war deshalb weiterhin auf die erheblich einträglichere Tagesschriftstellerei angewiesen.

Der letzte Sammelband in der Reihe der Pechtschen Ausstellungsbücher erschien im Jahre 1883 unter dem Titel „Die moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung 1883" bei Bruckmann. Auch diese Berichte waren zunächst in der „Allg. Zeitung" erschienen, ursprünglich durchaus nicht in der Absicht, sie später in einem Buch gesammelt herauszugeben. Der Wunsch der Leserschaft muß aber wohl zu einer solchen Vereinigung hingedrängt haben, und so weigerte sich Pecht nicht, zumal es für ihn keiner durchgreifenden Veränderung des Ganzen bedurfte. Beruhten doch die dargelegten Gedanken keineswegs auf einem einmaligen Erlebnis, sondern, wie er selbst sagt, „auf der Erfahrung eines halben Jahrhunderts". Des halben Jahrhunderts nämlich, während des-

sen Pecht Gelegenheit hatte, von München aus das Werden und Entstehen der verschiedenen Richtungen der „modernen Kunst" zu beobachten.

Diese unaufhörliche Betrachtung hatte ihm, wie er glaubte, aufs unwiderleglichste gezeigt, daß „die einzelnen Werke großenteils das Ergebnis der Bedingungen ihrer Entstehung und Bildung, Geschöpfe der Zeit sind und als solche beurteilt werden müssen. — Ja, sie werden sogar um so besser sein, je entschiedener sie den Charakter dieser Zeit und der Nation tragen, in deren Mitte sie entstanden".

Diesen Zusammenhang dem Publikum zu zeigen, schien ihm eine „wichtigere und dankbarere Aufgabe, als jene kleinliche Kritik an den einzelnen Werken zu üben, die so selten einen wirklichen Wert hat; wenn man nicht gleichzeitig im Stande ist, den Platz mit einiger Sicherheit zu bezeichnen, den der Künstler inmitten der allgemeinen Kulturbewegung einnimmt". Ebenso glaubte er auch den Künstlern dadurch am besten dienen zu können, daß er sie dauernd auf die Verantwortung aufmerksam machte, die sie ihrer Nation gegenüber haben.

Weil aber die deutsche Kunst nach seiner Ansicht in der letzten Zeit in der Tat unvergleichlich nationaler geworden sei, als sie es seit drei Jahrhunderten je war, so stehe sie auch so erfreulich hoch in der Gunst des deutschen Volkes, so sei auch die Stellung der Künstler in der Gesellschaft eine so bevorzugte. Dieses Verhältnis zwischen den Künstlern und der Nation weiter zu fördern, und das Gefühl der gegenseitigen Verantwortlichkeit zu stärken, war für ihn der Zweck der Abfassung dieser Berichte.

Was aber unterschied nach Pechts Meinung die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der der vorhergehenden Zeit? Er nennt vor allem jenes „viel umfassendere Studium der Natur", das er schon immer als seine Hauptforderung aufgestellt hatte, durch die er sich schon so früh von der nur-idealistischen Auffassung der cornelianischen Schule schied. Dieses Naturstudium bemächtigt sich, wie er sagt, „nicht nur jeder sinnlichen Erscheinung überhaupt, sondern auch nicht minder des tiefsten Innern des Menschen selber, seiner geheimsten und flüchtigsten Regungen". Es steht im engsten Zusammenhang mit der „unsere ganze Zeit charakterisierenden außerordentlichen Entwicklung des Individuellen, wie es sich im Aussehen, Handeln und Tun der Menschen und in ihrem Verhältnis zur übrigen Natur sowohl als in ihrem Verkehr unter sich kundgibt".

Wenn er dann fortfährt: „Was man nacheinander Realismus, Naturalismus, Impressionismus getauft hat, sind nichts als solche fortwährend erneute Versuche, der Natur bald auf diesem, bald auf jenem Gebiet noch näher als bisher auf den Leib zu rücken" — so könnte es scheinen, als ob er hier bereit sei, die konsequente Fortentwicklung anzuerkennen, die die von ihm vertretenen reali-

stischen Tendenzen in dem sich jetzt stärker zu Wort meldenden Impressionismus fanden. In der Praxis aber wurden die wirklichen, zukunftsweisenden Führer der neuen Kunst: Liebermann und Uhde nach wie vor von ihm abgelehnt. Menzel, Knaus, Anton von Werner, Defregger, Grützner, Klaus Meyer, A. Zimmermann und schließlich auch Leibl waren für ihn die Künstler, „die den Charakter der Nation, in deren Mitte sie entstanden, die ideale Welt wie die Natur, die Sitten und Empfindungsweisen des Volkes, dem sie entsprossen, am treuesten widerspiegelten".

Der Bilder, „in denen Herr Liebermann eine Bleiche, eine Nähschule von Amsterdamer Waisenmädchen, eine Schusterwerkstätte und anderes" schildert, würde er „bei ihrer saloppen Mache und ihrer aus einer Mischung von Schmutz und Kreide bestehenden Färbung sicher nicht gedacht haben, ... wenn man diese Verirrungen nicht auch noch als besondere Perlen hätte ausgeben wollen ... und nicht eines derselben, allerdings das beste, sogar in Paris, wie jede recht absurde Mode, eine gewisse Aufmerksamkeit erzielt hätte". Daß diese durchaus unverdient war, zeigte nach seiner Meinung ein Vergleich dieser Liebermannschen „Mädchenschule" mit dem dasselbe Motiv behandelnden „Meisterwerk" Klaus Meyers nur zu deutlich. Liebermann scheint ihm „den billigen Weg zu wählen, sich durch allerhand Extravaganzen Aufmerksamkeit erringen zu wollen, während sein Talent (das er nicht leugnen kann), wenn er es zusammennähme, wohl zu Besserem ausreichte".

Auch von den hier ausgestellten Werken Uhdes weiß er nicht viel Gutes zu berichten. Ein Soldatenbild, „auf dem ein Dutzend Tambours melodisch ihr Kalbfell rühren", scheint ihm „wie mit abgerahmter Milch übergossen". Der „unglaublich abgeschmackte Gegenstand" ist für ihn durch die impressionistische Behandlung „nicht genießbarer" geworden, wenngleich er „in Uhde noch weniger als bei Liebermann einen Kern echter malerischer Fähigkeit" verkennen zu können glaubt. Er kommt schließlich zu der Prognose, daß diese Art von Impressionismus in Deutschland wenig Erfolg haben werde.

Die übrigen in diesem Buch vorgetragenen Gedanken unterscheiden sich nicht wesentlich von den schon früher geäußerten. Erwähnenswert ist hier nur sein Versuch einer Art von soziologischer Betrachtungsweise, den er beim Vergleich der deutschen mit der französischen Genremalerei unternimmt. Er kommt dabei freilich zu recht anfechtbaren Ergebnissen, wenn er z. B. die Franzosen und Italiener als „geborene Städter" bezeichnet, die „keinerlei Gemütsverhältnis zur Landschaft" haben; während — wie er sagt — für die Deutschen, für dieses „Bauernvolk", „die ganze ideale Welt in Feld und Wald, am einsamen Gebirgssee liege".

Schließlich ist von Interesse, daß er verschiedentlich gegen Tendenzen Stellung nimmt, die — analog der Vorherrschaft von Paris in Frankreich — in Berlin das ganze deutsche Kunstleben zu zentralisieren trachten. Ihm geht es darum, München seine „Suprematie im Reiche des Geschmacks" zu erhalten, sie zum „sicheren Hort jeder nationalen Bestrebung in der Kunst" zu machen. Damit taucht hier zum ersten Male jener Kampf auf, den seither Berlin und München um die künstlerische Vorherrschaft geführt haben. —

Wir wenden uns jetzt dem letzten Abschnitt des Pechtschen Wirkens zu, jener Periode, die untrennbar verbunden ist mit der von ihm gegründeten und bis zu seinem Tode geleiteten Zeitschrift „Die Kunst für Alle". Im Herbst des Jahres 1885 berief die Leitung des Münchener Verlagshauses Bruckmann den inzwischen Siebzigjährigen zum Herausgeber einer von ihr geplanten neuen großen Kunstzeitschrift, die auf breitester Basis die Tradition des Schorn-Försterschen „Kunstblatts" und des Eggerschen „Deutschen Kunstblatts" fortsetzen sollte.

Wir haben schon an einer früheren Stelle von dem Gesicht und dem Programm dieses Blattes gesprochen, wir können uns deshalb hier darauf beschränken, die Bedeutung aufzuzeigen, die die Tätigkeit für diese Zeitschrift in der Entwicklung Pechts besitzt. Von einer Entwicklung im Sinne eines Fortschreitens der Anschauungen kann dabei allerdings kaum noch gesprochen werden. Die einmal bezogene Grundposition als Vorkämpfer des gemäßigten Realismus eines Knaus, Defregger, Meyerheim, Vautier und vieler anderer Gleichgesinnter konnte er in so hohem Alter nicht mehr verlassen. Wohl mußte er von Ausstellung zu Ausstellung deutlicher feststellen, daß die Tendenz zu jener von Frankreich her importierten „Hellmalerei", jenem „Pleinairismus", namentlich unter den jungen Künstlern auch in München an Anhängern gewann. Er war auch ehrlich genug, die Fortschritte anzuerkennen, die durch das bei den Pleinairisten, den Vertretern der Sezessionen, übliche genauere „Studium der Wirkung der Luft und des Lichtes auf Menschen und Dinge" unleugbar auf technischem Gebiet gemacht wurden. Er kam schließlich auch dazu, Uhdes Bedeutung zu würdigen, wenn er etwa dessen „Christus als Kinderfreund" seine „tiefergreifende Wirkung" und die „liebenswürdige Reinheit des künstlerischen Wollens" bescheinigte. Freudig und begeistert ja sagen konnte er nicht mehr zu all diesen neuen Bestrebungen und Erscheinungen; wenn er auch mit nie versagender Aufmerksamkeit Jahr um Jahr alle wichtigen Ausstellungen in den verschiedenen deutschen Kunstzentren verfolgte.

So führte ihn beispielsweise 1886 eine Reise für zwei Monate nach Berlin, der nunmehrigen Reichshauptstadt, um von dort aus Berichte über die große „Allgemeine Kunstausstellung" zu schreiben. Wenn er sich — wie er selbst später bekennt — hierbei auch,

„von manchem Vorurteil gegen diese Stadt und ihre Bevölkerung befreite", besorgniserregend blieb doch die Erkenntnis für ihn, daß diese „ungesund ins Riesenhafte gewachsene mit slawischen, französischen und jüdischen Bestandteilen viel zu stark gemischte Einwohnerschaft den denkbar ungünstigsten Boden für die Heranziehung" des für ihn für eine hohe künstlerische Kultur unbedingt erforderlichen „gesunden Nationalgeistes abgebe".

Seine 1894 geschriebenen Lebenserinnerungen schließen denn auch ziemlich resigniert. Es klingt nicht gerade sehr hoffnungsvoll, wenn er bekennt (Bd. II, S. 336 ff.): „... Es war in den 80er Jahren allmählich eine neue Zeit angebrochen, die mir, wenn nicht unverständlich, so doch in hohem Maße unsympathisch geblieben ist ... Wie man in der Kunst allmählich immer mehr vergaß, daß sie der höchste Ausdruck des nationalen Lebens, unserer Sitten und Ideale sein müsse und sofort alles Interesse verliere, sowie sie aufhöre, diesen Erdgeschmack zu zeigen; wie man in Deutschland alles mögliche Fremde dem Einheimischen vorzog, um es nachzuahmen, — so sei auch in der Politik die Vaterlandsliebe immer mehr gewichen ..."

Wenn er auch diese „mit gewissen sich ewig forterbenden Schwächen unserer Nation aufs engste zusammenhängenden Verirrungen keineswegs für etwas anderes als vorübergehende Erscheinungen hält, — so glaubt er doch schon voraussehen zu können, daß es große und langdauernde Kämpfe brauchen wird, bis eine gründliche Änderung und Besserung eintreten könne.

Er überläßt es den jüngeren Kräften auf dem Gebiete der Kunstkritik, der Neuzeit und ihren Problemen gerecht zu werden, worum sich ja auch im Rahmen seiner Zeitschrift schon zu seinen Lebzeiten zahlreiche junge Schriftsteller bemühten.

Er schließt mit einem Hinweis auf seine letzte bedeutende Arbeit, seine 1888 herausgegebene „Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert" (Bruckmann, München)[1]), mit der wir uns aber hier nicht mehr zu befassen haben, und von der wir nur das Urteil wiedergeben wollen, das Pecht selbst darüber fällte. Er bezeichnet es als ein Buch, „das seine Berechtigung darin sieht, daß es durchaus erlebt war, ehe es geschrieben wurde. Leider hatte es aber das Mißgeschick, zugleich das Ende der Periode zu bezeichnen, die es schilderte, und so wird es denn auch wenig gelesen werden, da jede neue Zeit in ihre Ideale verliebt ist und die der unmittelbar vorausgegangenen gewöhnlich aufs tiefste verachtet". Wir heutigen Leser können Pecht aber wohl ehrlich zustimmen, wenn er mit der „Entschuldigung" endet, daß er den

[1]) 1884 war eine andere historische Arbeit vorausgegangen, das Kapitel über die „neueste Kunst" in der 2. Auflage der „Geschichte der neueren deutschen Kunst" seines Freundes Franz Reber. (Leipzig, Haessel, 1884.)

Seinigen „wenigstens unwandelbar treu geblieben sei und noch als Achtziger bis zum letzten Hauch dafür kämpfe".

*

Wenn wir jetzt noch einmal versuchen, aus dem bisher vorgetragenen Material die wichtigsten Züge zusammenzustellen, so wird sich für uns als Ergebnis folgendes Bild des Kunstkritikers Friedrich Pecht ergeben.

Wir haben gesehen, wie sich der junge Pecht schon früh von dem Einfluß der um die Jahrhundertmitte noch in höchstem Ansehen stehenden Kunst des Cornelius- und Kaulbachkreises löste. Das in der Pariser Schule seines Lehrers Delaroche Gelernte und vor allem auch die Wirkung der neuen belgischen Kunst ließen ihn die Notwendigkeit erkennen, an die Stelle der wirklichkeitsfremden, „idealistischen" Kunst der Klassizisten und Nazarener eine naturnähere, eben „realistische" Kunst zu setzen.

Drei Grundforderungen waren es, die sich deshalb für ihn wie von selbst ergaben, die er an die neue deutsche Malerei zu richten hatte: Einmal die Forderung nach einem intensiveren Naturstudium, nach einer eindringlicheren Vertiefung in die Welt des Gegenständlichen, der Linien, der Formen, des Räumlichen; die Forderung kurz nach einer treueren Wirklichkeitsbeobachtung und Wirklichkeitswiedergabe.

Zum zweiten die Forderung nach einer prächtigeren Durchbildung des Kolorits, einer fleißigeren Benutzung der Palette, die von den vorhergehenden Richtungen arg vernachlässigt worden war.

Und drittens und vor allem die Forderung nach einer nationalen Kunst, so wie er sie verstand. Immer wieder tritt er mit dieser Mahnung hervor: an die Stelle der dem Altertum, der Geschichte und der Landschaft fremder Völker verbundenen älteren Kunst eine wahrhaft deutsche, volkstümliche Malerei zu setzen; eine Kunst, die den Sitten, Gefühlen und Anschauungen des Volkes entspricht, dem sie entstammt, und die auch die Natur, die Landschaft widerspiegelt, dem sie entsproß.

Bei den beiden ersten Forderungen muß man berücksichtigen, daß Pecht ursprünglich selbst Künstler, Maler und Zeichner gewesen war; und daß er, wenn er auch nichts Großes, Überragend-Selbständiges schaffen konnte, so doch immerhin eine genauere Kenntnis von den technischen Grundlagen der bildenden Kunst mitbrachte, die es ihm erleichterte — und ihn auch in besonderem Maße berechtigte —, an eine kritische, fordernde Beurteilung der zeitgenössischen Kunst heranzugehen.

Die dritte Forderung wird verständlich aus der starken politischen, national-patriotischen Überzeugung Pechts, dem die Vaterlandsliebe, der Wille, seiner Nation zu dienen, sie zu fördern, über alles — ja durchaus auch über die engeren Belange der Kunst — ging. Er war kein Mann der 48er Revolution, wenn er sie auch

aus nächster Nähe miterlebte. Er war viel eher ein Mensch der Bismarck-Zeit; wie er ja auch diesen Politiker außerordentlich schätzte und die Entwicklung nach dem Rücktritt des Kanzlers, die „Wilhelminische Aera", aufs energischste ablehnte, ihre Gefahren — politischer wie kultureller Art — deutlich erkannte. Diese nationale Einstellung wirkte sich eben auch in starkem Maße auf seine kunstschriftstellerische, kunstkritische Wirksamkeit aus; indem sie die Forderung nach einer „nationalen" Kunst zu dem Zentralpunkt seines Kunstprogramms werden ließ, wobei freilich die Frage, was denn eigentlich unter einer solchen zu verstehen sei, nie völlig geklärt wurde.

Diese drei Forderungen nach einer „realistischen", einer „koloristischen" und einer „nationalen" Kunst bezeichnen die Plattform, von der aus Pecht in den fünfzig Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit unermüdlich an die kritische Beurteilung der unzähligen ihm in den Ausstellungen dargebotenen Kunstwerke heranging. Der Grad, in dem die zu beurteilenden Gemälde diesen Forderungen entsprachen, entschied für ihn über ihren Wert.

So wenig sich nun diese Prinzipien, diese einmal als richtig erkannte, grundlegende Kunstanschauung in der langen Wirkungszeit änderten, so wenig änderte sich auch die Methode, deren sich Pecht bei der Erledigung seiner Aufgaben bediente. Alle jene zahllosen Ausstellungsberichte, die er von 1854/55 bis zu seinem Tode teils in der Tagespresse, teils in der „Zeitschrift für bildende Kunst" und später in der „Kunst für Alle" veröffentlichte, sind nach dem Schema abgefaßt, das wir an einer früheren Stelle einmal beispielsweise ausführlich skizziert haben. Zwischen einem vorausschauenden orientierenden Einleitungsteil und einem zusammenfassenden (später häufig etwas versöhnenden, ausgleichenden) Schlußkapitel steht regelmäßig die langatmige Nachzeichnung des Besichtigungsganges durch die zahlreichen Abteilungen der großen Ausstellungen; immer systematisch gegliedert nach den Herkunftsländern und den verschiedenen Bildgattungen, wobei sorgfältig jedes nur eben bemerkenswert erscheinende Bild verzeichnet und wenn eben möglich ausführlich „gewürdigt" wird.

Als bestes Mittel aber, um den Lesern den Charakter und den Wert der einzelnen Werke zu verdeutlichen, erschien Pecht — wie auch der Mehrzahl seiner zeitgenössischen Kollegen — die Bildbeschreibung. Sie ist, wie wir das schon in der vorhergehenden Entwicklung beobachten konnten, und wie wir es andererseits bei einem Blick in die folgende Zeit würden festellen können, auch für den Charakter der realistischen Kunstkritik mitbestimmend, ihrer bedient sich auch der realistische Kritiker als eines wertvollen und nahezu unersetzlichen Hilfsmittels. Wobei freilich gleich hervorzuheben ist, daß und wodurch sich die Bildbeschreibung dieser Zeit grundsätzlich sowohl von den „Gemäldebetrachtungen" der Romantiker als auch vor allem von den virtuosen Bildinterpretationen der impressionistischen Kritik unterscheidet.

Während die realistische Kunst einerseits in viel geringerem Maße als diejenige der ersten Jahrhunderthälfte Anlaß zu philosophisch-erbaulichen Betrachtungen oder lyrisch-empfindsamen „Herzensergießungen" gibt, erheben die Bildbeschreibungen Pechts, Pfaus, Eggers und der übrigen realistischen Kritiker andererseits ebenso wenig den Anspruch, selbständige, gleichsam kongeniale sprachliche Nach- und Umschöpfungen der zugrundeliegenden Bildkunstwerke zu sein, als die die Kritiken der deutschen und vor allem der französischen Kunstschriftsteller in der Zeit des Impressionismus durchaus gelten wollen und zu einem Teil auch mit Recht angesehen werden müssen.

Pecht und seine Zeitgenossen begnügen sich vielmehr mit einer teils trockenen und nüchternen, teils witzigen und sprachgewandten Nacherzählung des auf den Bildern Beobachteten, einer sorgsamen und liebevollen Aufzeichnung aller Einzelheiten, einer mehr oder weniger „sachverständigen" Untersuchung der zeichnerisch-technischen Leistung, der räumlich-perspektivischen Gestaltung, der Verkürzungen, der Darstellung des menschlichen Körpers, kurz der getreuen Wirklichkeitswiedergabe und schließlich einer Wertung der koloristischen Stimmung.

Pecht fordert immer wieder die Künstler seiner Zeit zur Mitarbeit auf dem Felde der Kunstkritik auf. Gerade die Künstler-Kritiker sind nach seiner Ansicht vor allem berufen, zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem Publikum zu vermitteln, die Geltung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten in der öffentlichen Meinung mitzubestimmen.

Im engeren Sinne formale und kompositionelle Fragen werden von Pecht kaum gestellt, nur höchst selten als wichtig erkannt; so daß es schon verständlich wird, daß diese Betrachtungsart, die bei der zeitweise vorherrschenden erzählungsfreudigen, durchaus „unformalen" Genre- und Historienmalerei des dritten Jahrhundertviertels gewiß ihre Berechtigung haben mochte, gegenüber der nach ganz anderen künstlerischen Gesichtspunkten orientierten Kunst der Folgezeit, den Werken eines Leibl und eines Uhde etwa, wie andererseits aber auch dem Schaffen der impressionistischen Schule gegenüber, durchaus versagen mußte.

Pechts Auffassung von der Aufgabe der Kunstkritik, von der Funktion des Kunstkritikers im allgemeinen Kunstleben war, wie wir sahen, eine sehr hohe; eine pädagogische und eine politische zugleich. Pädagogisch in zweierlei Richtung: einmal in der Erziehung und Bildung des Publikums zum richtigen Verständnis der Kunstwerke, in der Verdeutlichung des Wollens der Künstler; und zum andern in der Beeinflussung und Leitung der Künstler selbst. Es erschien ihm dabei als die wichtigste Pflicht des Kritikers, den Künstlern die Aufgaben und die Darstellungsgebiete zu zeigen, die — nach seiner Ansicht — den Interessen der Zeit und dem Willen des Publikums am besten entsprächen.

Die Aufgabe der Kritik galt ihm andererseits als eine ausgesprochen politische, weil sie dem verantwortungsbewußten, „patriotischen" Kritiker die Möglichkeit gab, an der Schaffung einer bedeutenden volkstümlichen (durchaus unvirtuosen), das „Dasein beglückenden" und die „Standesunterschiede überbrückenden" Kunst mitzuarbeiten, und so die Einigkeit und Geschlossenheit der Nation zu vergrößern, die Stärke des Staates nach außen und innen zu vermehren. Jenes Staates, dessen Mitwirkung er bei dieser Arbeit immer wieder aufs dringendste erbat, wenn er z. B. an die maßgebenden Regierungsstellen appellierte, mehr als bisher für die Pflege der Kunst, für die Hebung der wirtschaftlichen und sozialen Stellung der Künstler, für den Ausbau des Ausstellungs- und Museumswesens und vor allem, was ihm ganz besonders am Herzen lag, für die Unterstützung, Wiederbelebung und Neugestaltung des deutschen Kunstgewerbes, der deutschen Kunstindustrie zu tun.

Gerade bei dieser letzten Forderung, bei der Bemühung um den Aufbau der deutschen Kunstindustrie, gesellte sich für ihn zu der oben charakterisierten doppelten Aufgabe des Kritikers noch eine dritte, eine ausgesprochen volkswirtschaftliche, der er selbst durch eingehende nationalökonomische Studien nachzukommen bemüht war.

Wenn wir nun noch nach der Wirkung fragen, nach dem tatsächlichen Erfolg, der der so begründeten und im obigen Sinne gehandhabten kunstkritischen Tätigkeit beschieden war, so müssen wir feststellen, daß er ein erstaunlich großer war. Wobei freilich auch nicht übersehen werden darf, daß die Malerei seiner Zeit all seine Forderungen und Anschauungen in besonderem Maße entgegen kam. Die Kunst jener Jahre war in der Tat außerordentlich volkstümlich; die erzählungsfreudige, idyllische, beschauliche, durchaus unproblematische Genre- und Landschaftsmalerei und die ebenso redselige patriotische Historienmalerei besaßen die Aufmerksamkeit und das Interesse des Publikums in einem seither nicht wieder erlebten Grade. Pecht, als ihr Förderer und Vorkämpfer, konnte daher auch unter besonders günstigen Umständen das Ohr der Öffentlichkeit gewinnen. Er konnte — nicht zuletzt durch seine erstaunliche Regsamkeit und schier unerschöpfliche Aufnahmefähigkeit und Produktivität — der beliebteste, populärste und angesehenste Kunstkritiker seiner Zeit werden.

Diese große Beliebtheit und seine vielseitige, immer etwas durchschnittliche, nie extravagante Art war es auch wohl, die die Leitung des Bruckmann-Verlages veranlaßte, ihm die Leitung ihrer neuen volkstümlichen Kunstzeitschrift zu übertragen. Die Anschauungen des damals bereits Siebzigjährigen entsprachen denen der breiten Öffentlichkeit, jenes Publikums durchaus noch, an das sich die „Kunst für Alle" wandte.

Daß er in so hohem Alter die neuen für ihn völlig fremdartigen Tendenzen der „Jungen", der Naturalisten und Impressionisten,

nicht mehr verstehen konnte, sie für sich ablehnen mußte, ist durchaus begreiflich: in solchem Alter lernt man nicht leicht mehr um. Daß er aber trotzdem diesen Tendenzen den Eingang in die „Kunst für Alle" nicht verwehrte, muß anerkannt werden. Es vervollständigt das Bild dieses unermüdlichen, stets selbständigen, immer gerechten und ehrlichen Mannes.

*

Friedrich Pecht starb am 24. April 1903 in München, nachdem er noch in den Jahrgängen 1900 und 1901 der „Kunst für Alle" in zwei großen Aufsätzen die Situation der „deutschen Kunst an der Wende des Jahrhunderts" und die „Münchener Kunst des 20. Jahrhunderts", so wie sie sich ihm darstellte, behandelt hatte. Sein letzter Wunsch wurde ihm erfüllt: „Als alter Soldat fällt man am besten auf seinem Posten!"

Die übrigen Kritiker des Realismus

Da die Darstellung Friedrich Pechts einen recht breiten Platz beansprucht hat, werde ich mich bei der Charakterisierung der übrigen Kritikerpersönlichkeiten mit einer ganz knappen Skizzierung des wesentlichen bisher von mir gesammelten Materials begnügen. Eine ausführlichere Bearbeitung behalte ich mir für einen späteren Zeitpunkt vor.

Friedrich Eggers (1819—1878)

Als erster ist Friedrich Eggers zu nennen, den wir bereits an einer früheren Stelle bei der Behandlung des „Deutschen Kunstblatts" erwähnten. Friedrich Eggers wurde am 27. November 1819 in Rostock geboren. Er studierte 1841—48 an verschiedenen Universitäten Geschichte, Archäologie und Kunstgeschichte. Im Jahre 1850 gründete er in Berlin das „Deutsche Kunstblatt", dessen Leitung er bis 1858 innehatte. Im Jahre 1863 wurde er zum Professor der Kunstgeschichte an der Akademie zu Berlin ernannt. Er starb am 11. August 1878.

Von seinen Schriften sei neben einem Band gesammelter „Gedichte" (Breslau 1874) nur das große fünfbändige Werk über „Christian Daniel Rauch" genannt, das nach seinem Tode in den Jahren 1873 bis 1890 von seinem Bruder in Berlin herausgegeben wurde.

Von den Aufgaben, die Eggers seinem „Deutschen Kunstblatt", als dem damals führenden Organ für alle Fragen der bildenden Kunst gestellt hatte, sprachen wir bereits. — Seine Auffassung von der Aufgabe und der Bedeutung der Kritik können wir am besten einem Aufsatz entnehmen, den er im ersten Heft des ersten Jahrgangs des „Deutschen Kunstblatts" unter der Überschrift „Die Kunstwissenschaften und die Künstler" veröffentlichte. Eggers unterscheidet hier zwei Wege, auf denen sich die Nichtkünstler

den Bereichen der Kunst nähern können und zu nähern pflegen. Als ersten den der Philosophie oder der Aesthetik. Dabei grenzt er die Gebiete der künstlerischen Produktion aufs schärfste ab gegen die Ansprüche der Philosophie und der Wissenschaft. Aufgabe des Künstlers sei es, in Formen zu denken. Der Künstler soll kein Philosoph sein. „Ein Werk, das nicht mit göttlicher Gewalt uns zurufen kann: Schau her, das ist . . ., büßt ein von seiner Macht und muß mit dem guten Willen seiner Beschauer unterhandeln, indem es sagt: Das bedeutet!" Wie die Kunst sich selber nichts zumuten soll, was allein Sache der Wissenschaft ist, nämlich mit dem Worte auszudrücken, wofür das Wort und nicht die künstlerische Form das vollste und adaequateste Ausdrucksmittel ist; — so soll aber auch die Wissenschaft der Kunst nichts zumuten, was gegen ihr Wesen und ihre Natur ist.

Eggers wendet sich damit also einerseits gegen die Gedankenmalerei der bisher herrschenden klassizistischen und romantischen Kunstrichtungen, wie auch andererseits mit besonderem Nachdruck gegen die zu seiner Zeit oft laut gewordene Forderung nach der Zulassung der Aesthetik unter die Lehrfächer der Kunstakademien. „Die Aesthetik, mag man darunter mit Hegel die Philosophie der Kunst oder mit Vischer die des Schönen verstehen, nimmt niemals teil am künstlerischen Schaffen und ist dem Künstler als solchem durchaus nicht notwendig. Sie hat nur das Geschäft, denselben Prozeß, den die Kritik an dem einzelnen Kunstwerk zu vollziehen hat, an der Kunst überhaupt zu verrichten, ihr eigentliches Wesen, ihre Natur aus ihr selber zu entwickeln, und, was sie sei, zum Bewußtsein zu bringen. . . ."

Mehr aber als die Aesthetik, so meint Eggers, habe die zweite Betrachtungsart der Kunst, die Kunstkritik, „den Mißkredit verursacht, in welchem die auf dem Gebiete der Kunst beschäftigte Feder oft bei den Künstlern zu stehen pflegt . . . und damit die Spannung miterzeugt, welche unleugbar zwischen den Künstlern und den Kunstgelehrten bestanden hat, ja noch zum Teil besteht." Doch rührt das nach seiner Ansicht nur davon her, daß die Kritik nicht immer richtig ausgeübt werde. In Wirklichkeit habe sie die Aufgabe, der Kunst ebenso zu dienen wie die übrigen Kunstdisziplinen.

Während die Theorie die Regeln und Gesetze aufzeichnen müsse, welche die Künstler erfinden; und die Kunstgeschichte die Taten, die jene vollbringen; so sei es die Kritik, die „das Kunstwerk in seiner ganzen Erscheinung und seiner vollen Bedeutung, seinem wahren Werte zu würdigen" habe.

Das Mißtrauen der Künstler gegen die Kritiker rühre aber vorzugsweise daher, daß man sich gewöhnt habe, Kritik und Tadel für gleichbedeutend zu nehmen. Die Schuld daran trügen zumeist die Kritiker, weil sie „subjektive Meinungen, spezielle Neigungen reden lassen, anstatt aus der Sache heraus mit objektiven Gründen aufzutreten."

Es sei daher von einem gründlichen Kritiker zu verlangen, daß „nicht bloß sein Auge vielfach geübt und erstarkt sei unter Kunstwerken . . .; er muß auch mit Theorie und Geschichte vertraut sein." — „Er ist es, der dem Künstler sein Werk in seiner ganzen Tiefe nachempfinden, der es geistig reproduzieren soll, der es im Ganzen wie im Einzelnen auffassen, der es nicht bloß in Idee und Form zu zerlegen, sondern auch zum vollsten eigenen Genusse zusammenzusetzen wissen muß; nachdem er es im Anfang seiner Betrachtung mit williger Hingebung in seiner Totalität hat auf sich wirken lassen . . ."

Den Kunstbetrachtern aber, die es als ihre Hauptaufgabe ansehen, „die Mängel eines Werkes ans Licht zu ziehen und vor ihr Bewußtsein zu bringen", rät er, „den Genuß nicht zu vergessen", — eingedenk des Wortes von Winckelmann: „Es gehört viel mehr Geist und Bildung dazu, die Schönheit eines Kunstwerks als seine Mängel aufzuzeigen".

Von Friedrich Eggers Bemühen, den hier skizzierten Forderungen zu genügen, zeugt eine ganze Anzahl von Ausstellungsberichten, die er vornehmlich über Berliner Ausstellungen in den Spalten seines Blattes veröffentlichte. Besonders erwähnenswert ist eine Aufsatzreihe mit dem Gesamttitel: „Künstler und Werkstätten", in der er dem Publikum ein eindringliches Bild von dem Schaffen verschiedener führender Künstlerpersönlichkeiten der Zeit zu geben versuchte. Aus ihr ist besonders die Studie über Adolf Menzel zu nennen (Bd. V, S. 2 ff.), für dessen Werk er sich schon früh mit Nachdruck und Verständnis einsetzte. (Beispiel: Bericht über die Berliner Akademieausstellung 1850; S. 162 ff.)

Ludwig Pietsch (1824—1905)

Was Friedrich Pecht für München, bedeutete für das Berliner Kunstleben zwischen 1860 und 1890 in etwa Ludwig Pietsch. Er wurde am 25. Dezember 1824 in Danzig geboren und starb im Jahre 1905 in Berlin. Wie Pecht war auch er ursprünglich Maler, vornehmlich Zeichner und Illustrator. Zur Journalistik kam er ganz ähnlich wie jener, nachdem der begleitende Text, den er einer Zeichnung für die „Leipziger Illustrierte Zeitung" beigefügt hatte, großen Beifall gefunden hatte. Allmählich verdrängte auch bei ihm die Feder den Zeichenstift, und so wurde er schließlich der beliebteste Erzähler und Plauderer des damaligen Berlin. Seit dem Jahre 1864 war er regelmäßiger Mitarbeiter der „Vossischen" und der „Schlesischen Zeitung"; nachdem er schon vorher eine Zeit lang Wilhelm Lübke als Kunstberichterstatter in der „Haude- und Spenerschen Zeitung" vertreten hatte. Außerdem lieferte er gelegentliche Aufsätze für das „Universum", die „Kunst für Alle", für „Nord und Süd" und eine Reihe weiterer Zeitschriften.

Da seine Kritiken nicht nachträglich gesammelt wurden, ist es heute unmöglich, einen Eindruck von seiner kritischen Tätigkeit

zu gewinnen, ohne auf die fraglichen Jahrgänge der genannten Tageszeitungen zurückzugreifen. Ich muß mir das für einen späteren Zeitpunkt vorbehalten und begnüge mich hier mit der Wiedergabe der Charakteristik, die Paul Schultze-Naumburg einmal von ihm gab. („Kunst für Alle", Jrg. 1895, S. 161 ff.): „... Bei Pietsch überragt der Erzähler den Kritiker um ein bedeutendes. Selten sind seine Kritiken scharf zeichnende Beleuchtungen von einem bestimmten Gesichtspunkt aus; sondern mehr Plaudereien, bei denen man fühlt, daß es dem warmherzigen Autor wehe tut, über irgend einen Menschen ohne zwingenden Grund etwas Schlimmes zu sagen ..."

Für die Richtigkeit dieser Beurteilung spricht auch eine Stelle aus Pietsch' „Erinnerungen aus den 50er Jahren" („Wie ich Schriftsteller geworden bin", Bd. I), wo er (S. 360 ff.) gelegentlich der Besprechung seiner ersten kritischen Versuche für die „Spenersche Zeitung" vom Jahre 1858 u. a. folgendes ausführt: „... Ich habe in jenen ersten wie in allen seitdem von mir geschriebenen Ausstellungsbesprechungen mich stets gehütet, mir das Ansehen eines an künstlerischer Weisheit den Künstlern selbst überlegenen Richters zu geben, sie gleichsam vom Katheder des aesthetischen Dozenten her abzukanzeln. Ebenso fern lag es mir immer, meine Leser auf Kosten der ausgestellten schwächeren Werke lachen zu machen, meinen satirischen Humor an diesen zu üben. Auf das Große, Aufrichtige, Gute, Tüchtige, Gesunde, wo es sich mir in den Arbeiten der neuen, aufstrebenden noch unbekannten Künstler, wie der bekannter Meister auf irgend einem künstlerischen Gebiet zeigte, gleichviel, ob es der Menge gefiel oder nicht, energisch hinzuweisen; über das Unbedeutende lieber stillschweigend oder mit wenigen nicht absichtlich kränkenden Worten hinwegzugleiten; der anspruchsvollen, leeren, von der Reklame aufgebauschten, prunkenden Nichtigkeit, der sich spreizenden Modetorheit aber rückhaltlos zu Leibe zu gehen, bin ich dafür jederzeit nach bester Einsicht und bestem Vermögen ehrlich bemüht gewesen ... Ueber den geringen Einfluß dieser Tageskritik auf die Künstler und ihr Schaffen habe ich mich nie getäuscht. Aber ich darf, so nahe dem Ende meiner Laufbahn, das befriedigende Bewußtsein hegen, daß meine kunstkritische Tätigkeit dennoch nicht ganz nutzlos, d. h. nicht ganz ohne Wirkung auf das am Leben der Kunst anteilnehmende Publikum gewesen ist".

Von Pietsch' Schriften seien genannt: „Aus Welt und Kunst", 1867; „Wie ich Schriftsteller geworden bin" (Erinnerungen aus den 50er und 60er Jahren) 2 Bde., Berlin 1893/94; „Aus Heimat und Fremde", 1902/03. Alle diese Bände enthalten Erinnerungen aus seinem Leben, die noch heute recht lesenswert sind, weil sie uns ein Bild von den künstlerischen und gesellschaftlichen Zuständen des damaligen Berlin geben. Außerdem berichten sie von den vielen Reisen, die Pietsch z. T. als Reisebegleiter des früheren

Kaisers Wilhelm II., der ihn auch später zum Professor ernannte, nach allen Teilen der Erde unternahm.

Adolf Rosenberg

Wir schließen hier gleich einen Kunstschriftsteller an, der zwar 25 Jahre jünger als Pietsch, wie jener aber in seiner Grundhaltung nicht über die Anschauungen des gemäßigten Realismus hinausgelangt ist. Adolf Rosenberg wurde 1850 in Bromberg geboren. Er studierte in Berlin, wo er 1872 promovierte. Nach einigen größeren Auslandsreisen trat er 1875 in die Redaktion der Berliner „Post" ein, für die er mehr als 20 Jahre tätig war. Wichtiger als seine kritische Tätigkeit, die ihn — wie Schultze-Naumburg berichtet — bei den jüngeren deutschen Künstlern sehr unbeliebt machte (erwähnt sei nur sein „Protest gegen Böcklin", von dem er 1878 schrieb: „Von nun an geht es mit seiner Kunst bergab; ... welch edler Geist ist hier zerstört ...!"); — wichtiger als diese kritische Tätigkeit — meine ich — sind jene Werke, in denen er sich die historische Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts zur Aufgabe machte.

Genannt werden muß hier vor allem seine große dreibändige „Geschichte der modernen Kunst" (Leipzig, Fr. W. Grunow, 1884, 1887, 1889), in der er neben der deutschen auch die französische Kunst von 1789 bis 1882 behandelte. Und ferner die drei Einzelbände, die die Geschichte der wichtigsten deutschen Kunstschulen geben sollten: „Die Berliner Malerschule", (Berlin, Wasmuth, 1879); „Die Münchener Malerschule" (Leipzig, Seemann, 1887); und „Aus der Düsseldorfer Malerschule" (Leipzig, 1889).

Julius Meyer (1830—1893)

In unseren Zeitraum fällt auch die kritische Tätigkeit eines Mannes, dessen Verdienste als Kunsthistoriker und Museumsleiter allgemeiner bekannt sind. Julius Meyer, der 1830 in Aachen geboren wurde und 1893 in Berlin starb, hatte von 1872 bis 1890 den Posten des Direktors der Berliner Gemäldegalerie inne. Von seinen literarischen Werken ist neben einem Buch über Correggio und neben der Herausgabe eines „Allgemeinen Künstlerlexikons" vor allem seine „Geschichte der modernen französischen Malerei" zu nennen, die im Jahre 1867 bei Seemann in Leipzig erschien. In ihr machte er es sich zur Aufgabe, die Entwicklung der französischen Malerei seit 1789 „zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und zur Literatur der Zeit" darzustellen.

Seine schriftstellerische Tätigkeit begann Meyer in München, wohin er 1895 kam. Von hier aus schrieb er in den Jahren 1861 bis 1865 eine Reihe von Aufsätzen für die „Grenzboten", von denen die sieben wichtigsten später von seinem Schwiegersohn Konrad Fiedler in einem Sammelband neu herausgegeben wurden. Dieser Band trägt den Titel „Zur Geschichte und Kritik der modernen

deutschen Kunst". Er erschien im Jahre 1895 bei F. W. Grunow in Leipzig.

Fiedler schickt den Aufsätzen ein längeres Vorwort voraus, in dem er eine eingehende Würdigung des Verfassers und seiner Kunstanschauungen gibt. Wir können uns mit einem Hinweis darauf begnügen. Die Aufsätze selbst, die sich mit der Architektur der Zeit, vor allem mit den in München damals vertretenen gothisierenden Tendenzen kritisch befassen (die ihren Niederschlag in den Bauten der Maximilianstraße und im Maximilianeum fanden); die ferner die „dilettantische" Kunstpolitik der bayerischen Könige beleuchten und ausführlich Stellung nehmen zu den Kölner und Münchener Kunstausstellungen von 1861 und 1863, zeigen deutlich die ausgesprochen philosophisch-aesthetische Haltung Meyers, dem es nie um die Kritik einzelner isolierter Kunstwerke, sondern stets um die Auseinandersetzung mit den großen grundlegenden Problemen der zeitgenössischen Kunst ging. Mehr als zu dem Pseudorealismus der Pilotyschen Historienmalerei, deren Schwächen er damals schon recht klar sah, zog es ihn zu der Kunst eines Feuerbach, eines Böcklin, deren Talent er — wie auch das von Lenbach und Begas — als einer der ersten erkannte.

So sehr er auch die deutschen Künstler auf die vorbildlichen Leistungen der Franzosen hinwies[1]); er sah sich andererseits immer wieder veranlaßt, gleichzeitig vor der Nachahmung und Ausbreitung eines bloß-stofflichen Realismus zu warnen.

Die deutsche Kunst möge sich hüten, sagt er einmal (S. 188), „daß sie der Erwerb einiger Darstellungsmittel nicht zur oberflächlichen Virtuosität verführe, die das Gegenteil der reifen Durchbildung ist und nur den äußeren Schein erreicht; und daß ihr der Gehalt und die Seele nicht abhanden komme, deren das wahre Kunstwerk, eben weil es vollendete, d. h. erfüllte Form ist, niemals entraten kann. Sie vergesse nicht, daß sie ‚zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschliche Natur' (Goethe) hervorzubringen hat".

Gegenüber den Kreisen, die immer wieder mit ihrer Forderung nach einer „nationalen" Kunst hervortraten, wies er auf die Notwendigkeit hin, die alte Kunst, besonders die der Antike und der Renaissance, wenn auch in einem anderen, lebendigeren Sinne, als es zur Zeit des Klassizismus üblich war, zu studieren; um so zu einem neuen, tiefergehenden Verständnis der klassischen Formanschauung zu gelangen.

Es wird durch das Gesagte leicht begreiflich, daß Meyer — wie Fiedler berichtet — in seinen letzten Lebensjahren eine gewisse Erfüllung seiner Wünsche in der Kunst und in dem Gedankengebäude Adolf Hildebrands erlebte. „Inmitten einer von Will-

[1]) Z. B. in seiner „Geschichte der französischen Malerei" und in einer Aufsatzreihe „Über die französische Malerei seit 1848" in der „Z. f. b. K.", zu deren ständigen Mitarbeitern er gehörte.

kür und Neuerungssucht beherrschten Kunstübung sah er bei ihm Werke entstehen, in denen sich ein künstlerisches Erfassen der Erscheinungwelt wieder einmal rein und unverfälscht offenbarte" (Vorwort Fiedlers, S. 26).

Ludwig Pfau (1821—1894)

Eine besonders interessante, bisher aber wenig beachtete Persönlichkeit ist der Dichter und Kunstschriftsteller Ludwig Pfau, dem wir uns als dem letzten in dieser Reihe jetzt zuwenden. Er wurde am 25. August 1881 zu Heilbronn geboren, studierte in Tübingen und gründete 1847 in Stuttgart das erste politische Karikaturenblatt in Deutschland, das illustrierte satirische Wochenblatt „Eulenspiegel". Wegen seiner Teilnahme an der 48er Revolution mußte er Deutschland verlassen. Er floh zunächst in die Schweiz und dann im Frühjahr 1852 nach Paris. Nachdem er sich anschließend längere Zeit in Brüssel, Antwerpen und London aufgehalten hatte, kehrte er 1863 nach Deutschland zurück. In Stuttgart war er längere Zeit als Redakteur des demokratischen Organs, des „Beobachters", tätig. Er starb am 12. April 1894 in Stuttgart.

Von seinen Werken sind zunächst einige Gedichtbände zu nennen: „Gedichte" (Frankfurt 1847, 4. Auflage 1889); „Stimmen der Zeit" (Heilbronn 1848; 2. Aufl. Stuttgart 1849); „Deutsche Sonette aus dem Jahre 1850" (Zürich 1850); aus dem Nachlaß: „Ausgewählte Gedichte" (Stuttgart 1889); ferner: „Politisches und Polemisches" (Stuttgart 1895).

Seine Tätigkeit als Kunstkritiker und Kunstschriftsteller fand ihren Niederschlag zunächst in Arbeiten für die Cottasche „Augsburger Allgemeine Zeitung" und in ursprünglich französisch geschriebenen Berichten für den „Temps" und die „Independance Belge". Die französischen Aufsätze gab er im Jahre 1862 unter dem Titel „Etudes sur l'art" in der Collection Hetzel in Paris gesammelt heraus. In deutscher Übersetzung erschienen sie zuerst als „Freie Studien" (Stuttgart 1865/66) und später in einer sechsbändigen Gesamtausgabe seiner aesthetichen Schriften unter dem Titel „Kunst und Kritik" (Stuttgart usw. 1888).

Für uns ist vor allem der erste Band dieser Gesamtausgabe wichtig, der — mit dem Untertitel „Maler und Gemälde" — in drei großen Kapiteln die belgische, die französische und die deutsche Malerei seiner Zeit darstellt. Die dabei zugrunde gelegten Kritiken umfassen einen Zeitraum von fast 30 Jahren; sie reichen von den 50er bis in die 80er Jahre.

Pfau zeigt sich in ihnen als ein Vorkämpfer jener „realistisch-koloristischen" Malerei (wie man damals sagte), die, von Frankreich und Belgien her beeinflußt, auf deutschem Boden in der Kunst der Pilotyschule ihren bedeutendsten Ausdruck fand, und als deren Wortführer wir bereits Friedrich Pecht kennen lernten. Ein Vergleich der Pechtschen Kritiken mit denen Pfaus über die

bekanntesten Werke dieser Zeit, über Courbet, Millet usw. zeigt immer wieder verwandte, z. T. verblüffend übereinstimmende Formulierungen.

Im zweiten Band der gesammelten aesthetischen Schriften sind kritische Betrachtungen graphischer und plastischer Bildwerke mit einer Reihe von „architektonischen Studien" vereinigt. Ein weiterer Band umfaßt unter dem Schlagwort „Die Kunst im Staat" Abhandlungen über „Kunst und Philosophie", „Kunst und Geschichte", „Kunst und Moral", „Kunst und Ökonomie", „Kunst und Politik". Der 6. Band schließlich „Literarische und historische Skizzen".

Schon die Aufzählung dieser Titel zeigt die Vielseitigkeit und Vielinteressiertheit des Verfassers. Namentlich seine kunstpolitischen und kunstphilosophischen Schriften, die einen recht radikal-denkenden und frei-geistigen Menschen erkennen lassen, sind noch heute sehr lesenswert. Sie verdienten einmal eine eingehendere Würdigung.

Über seinen „Standpunkt" als Kunstkritiker hat Pfau sich in der Einleitung zum ersten Band von „Kunst und Kritik" (S. 3—7) ausführlicher geäußert. Nachdem er hier zunächst auf die erhöhte Schwierigkeit der Beurteilung zeitgenössischer Kunst gegenüber der der bereits historisch gewordenen hinweist („die artistischen Anläufe mischen sich hier mit sozialen Richtungen, über alle Gesichtspunkte wälzt sich der Kampf der Parteien, und die Meinung des Tages bringt die Sicherheit des Geschmacks ins Gedränge ..." „Man hat Rücksichten oder Abneigungen gegen die Lebenden, und der Einfluß der Gesellschaft besticht die Unparteilichkeit des Richters ...") — glaubt er dieser „Gegenwartskritik" doch keineswegs Verdienste — und vor allem eine gewisse Notwendigkeit absprechen zu können: „Wenn vor alters der Künstler sich auf seinen Instinkt verlassen konnte, welcher das Gefühl seines Jahrhunderts war", so sei das — meint er — in der neueren Zeit anders geworden. Die moderne Zeit habe „kein fest bestimmtes, „künstlerisch abgegrenztes Gefühl"; deshalb auch keinen Stil; sie sei notwendig eklektisch.

„Der heutige Künstler kann sich daher nicht mehr unbedingt der Empfindung anvertrauen; er muß sich auf die Reflektion stützen und folglich auf die — Kritik." Nun leihe zwar der Künstler der Kritik, die ihm nicht zusage, kein sehr bereitwilliges Ohr; das Publikum aber bleibe nicht taub und, „indem dieses seine Anschauungen berichtigt und läutert, übt es einen bestimmenden Einfluß aus".

Wie für Pecht ist auch für Pfau die Kunst ein „Spiegelbild nationaler Gefühlsgemeinschaft". Das schlechte Verhältnis zwischen Kunst und Kritik scheint ihm auf die Schuld beider Teile zurückzugehen. Der Künstler sei häufig nur für das Lob empfänglich, durch Tadel aber beleidigt. Die Kritik andererseits habe ihre

Pflicht nicht immer ernst genug genommen, „um dem Künstler seine schwierige Aufgabe zu erleichtern". „Nicht mit Geistreichheiten macht man Kritik, sondern mit Vernunftgründen; und nicht ein schwankender willkürlicher Geschmack darf bei der Prüfung den Vorsitz führen, sondern die aesthetische Idee, welche auf den Kodex der Logik und die Gesetze der Empfindung sich gründet."

Zu dieser Kritik von einem „höheren Standpunkt", einer aesthetischen Idee aus, bekennt er sich auch sonst noch häufiger. So heißt es einmal in seiner Betrachtung der belgischen Malerei (S. 29): „Man kann oft genug behaupten hören, die Kritik sei nicht berechtigt, Anforderungen an den Künstler zu stellen, die seiner Begabung zuwiderlaufen, ... ganz recht ... aber: die Kritik muß doch von allgemeinen Gesichtspunkten ausgehen, die außerhalb des einzelnen Kunstwerks liegen, sonst hätte sie ein für allemal einzuräumen, daß dem Künstler die souveräne Willkür zustehe, womit allerdings jedes Urteil beseitigt wäre ..."

Wenn aber die Kritik diesen hohen Standpunkt gewonnen habe, „den ihr die Wissenschaft des Schönen über den Streitigkeiten des Tages anbiete", so müsse sie unbedingt das (beurteilte) Werk vom (schaffenden) Menschen trennen. Sie dürfe den Menschen nicht herabziehen, dessen Werk sie zergliedere, sondern sie müsse ihn auf ihre eigene Höhe heben, und „dem Beschauer das bedeutende Maß von geistiger Kraft zum Bewußtsein bringen, das zur Schaffung des Kunstwerks vonnöten ist".

Pfaus umfassende, freilich stark intellektualistische Auffassung von der Kunst wird schließlich ganz deutlich in folgendem Satz: „Die Kunst ist kein Augenkitzel, der zum Zeitvertreib der Sammler erfunden wurde, sondern eine intellektuelle, soziale und sittliche Verrichtung, welche mit Hilfe des Ideals zur Entwicklung und Gestaltung des menschlichen Gedankens ihr Teil beizutragen hat".

*

Aus der großen Zahl der übrigen Kritiker dieser Zeit seien nur noch wenige Namen genannt.

An erster Stelle A. Teichlein, ein Münchener Mitarbeiter des „Deutschen Kunstblatts" und der „Zeitschrift für bildende Kunst", der sich in diesen beiden Blättern gelegentlich auch über die uns hier interessierenden Fragen zusammenhängend geäußert hat. Einmal im „Deutschen Kunstblatt" von 1854 (S. 81 ff.) in einem Aufsatz mit der Überschrift „Worin besteht der Wert und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit", und zum anderen Male in der „Zeitschrift für bildende Kunst" von 1866 (Kunstchronik, S. 153 ff.): „Über die mißliche Lage der Kunstkritik". Von seinen sonstigen Arbeiten ist ein Buch über „Louis Gallait und die Malerei in Deutschland" zu nennen.

Ferner der Berliner Kritiker Titus Ulrich (auf den Cornelius Gurlitt aufmerksam macht (S. 304), der seit 1848 Kritiken in

der „Nationalzeitung“ erscheinen ließ, die Gurlitt als „Muster der Behandlung solcher schriftstellerischer Arbeiten in jener Zeit“ bezeichnet. Gurlitt schreibt: „... Eine gute Kritik eines Geschichtsbildes wurde damals so angefertigt: 1. schildert man das Bild, 2. den dargestellten Gegenstand an der Hand der Geschichtsquellen. Dann sucht man zu erklären, ob der gewählte Augenblick ein geschichtlich bedeutender war; welche Gründe ihn zeitigten; welche Folgen er hatte; ob diese Folgen heilsam waren ... Dann kam die Untersuchung, ob der Maler den entscheidenden Augenblick gut getroffen; ob er die Stimmung in diesem richtig gefunden und kräftig ausgedrückt habe; ob die Wirkung der Hauptfiguren durch die Nebenfiguren hinreichend unterstützt werde; ob jene die bezeichnenden Nebenerscheinungen in der Geschichte scharf kenntlich machen; ob die Trachten, die Örtlichkeit richtig und in einer Weise behandelt wurden, daß auch sie zur Stimmung mithelfen; nicht zur malerischen, sondern zur geschichtlichen. Dann kam die Symbolik: Ulrich findet in dem schwarzen Samt über den Leichen in Gallaits „Egmont und Horn“ und in dem weißen Leinenüberzug den Gegensatz zwischen finsterem Unwetter und der klaren Ruhe des Todes, zwischen der Nacht der Despotie und dem hellen Tag der Freiheit ... usw. Eine solche Besprechung des Kunstwerks nennt Ulrich, den stofflichen Intentionen schriftlichen Ausdruck geben.“

Schließlich der Württemberger A. Haakh, von dem Aufsätze unter dem Titel „Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte“ 1863 in Stuttgart herausgegeben wurden; und der Kölner Hermann Becker (1817—1885), der, ursprünglich Maler, lange Jahre hindurch das Amt des Kunstberichterstatters der „Kölnischen Zeitung“ innehatte. Seine Kritiken wurden von seinem Sohn unter dem Titel „Deutsche Maler“ 1888 in Leipzig herausgegeben.

Die Kunstwissenschaft und die Kritik

(Eine orientierende Skizze)

An diese Darstellung der wichtigsten Vertreter der Kritik in der Periode des „Realismus“ müßte eine Untersuchung angeschlossen werden, in der das Verhältnis der Kunstwissenschaft, namentlich der Kunsthistoriker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Kritik, zur Gegenwartskunst, darzustellen wäre.

Neben den bereits an einer früheren Stelle erwähnten Gelehrten Kugler (1808—1858) und Burckhardt (1818—1897) würden hier vor allem Männer wie Hermann Riegel (1834—1900), Karl Schnaase (1789—1875), Wilhelm Lübke (1829—1893), Anton Springer (1825 bis 1891), Hubert Janitschek (gest. 1892), Karl Woermann (geb. 1844), Alfred Woltmann (1841—1880), Karl Justi (1837—1913), Hermann Grimm (1828—1901), Karl Neumann (geb. 1860) und Henry Thode zu nennen sein.

Einige von ihnen sind bereits bei Waetzoldt ausführlich behandelt. Zusammenfassende Formulierungen über ihre kritischen Anschauungen liegen beispielsweise bei Riegel und Lübke vor. — Im bibliographischen Anhang wird auf diese Schriften wie auch auf die wichtigsten in Frage kommenden kritischen Äußerungen der übrigen Genannten hingewiesen werden.

Nicht unberücksichtigt dürfte in diesem Zusammenhang auch der Einfluß bleiben, den die aesthetischen und kunsttheoretischen Arbeiten von Konrad Lange, Konrad Fiedler, Semper, Hildebrandt und Klinger auf das Verhältnis der Menschen dieser Zeit zu den Werken der bildenden Kunst ausgeübt haben.

Schließlich müßte hier die starke Wirkung der kunsttheoretischen — oder vielleicht besser kunst-politischen Schriften Zolas, Tolstois und des „Rembrandtdeutschen" gewürdigt werden.

Ausblick: Die Kritik des Impressionismus

Jede Zeit hat die Kunst, die ihrer geistigen, gesellschaftlichen und ökonomischen Situation entspricht. Jede Kunst aber, jede künstlerische Bewegung, die sich als eine schöpferische, innerlich wie äußerlich selbständige und zukunftweisende zu erkennen gibt, findet — wenn auch nicht sofort das große Publikum — so doch die „Kenner" und „Liebhaber", die sie verstehen und die sie begrüßen; die es sich zur Aufgabe machen, eine Brücke des Verständnisses aufzubauen zwischen den neuen Künstlern, ihren Werken und den Reihen des abwartend oder ablehnend dastehenden Publikums.

Wir haben im Vorhergehenden gesehen, wie der sogenannte Realismus, der — ebenso wie der parallellaufende „Neu-Idealismus" der Feuerbach und Böcklin — zunächst mit erheblichen Widerständen, mit erbitterter Ablehnung, mit Spott und Hohn zu kämpfen hatte, schon recht bald kunstbegeisterte Männer fand, die sich bereit erklärten, ihre Feder in den Dienst des damals „Neuen" zu stellen. Und wir wissen, wie es den Bemühungen dieser Männer, wie natürlich auch der Wirkung der Kunstwerke selbst, gelungen ist, das Publikum, die öffentliche Meinung, zu erobern.

Wir sahen aber auch, daß, als im Verlauf der 80er Jahre Anzeichen von etwas Neuem, wiederum ganz Andersartigem auftauchten, diese Männer — in ihrer übergroßen Mehrheit — nicht gewillt und nicht fähig waren, ihre Stimme auch diesmal den jungen Kräften zur Verfügung zu stellen. Sie verstanden sie ebenso wenig wie die breite Masse des Publikums. Sie waren alt geworden. Pecht sprach das ja am Ende seiner Erinnerungen ebenso ehrlich wie resigniert aus. Er überließ es den jüngeren Kräften auf dem Gebiete der Kunstkritik, die neuen Aufgaben zu lösen.

Und diese jungen Kräfte waren zur Stelle. Der Impressionismus, die bedeutendste von den jetzt auftretenden neuen Kunstbe-

wegungen, fand die Kritiker, die er gebrauchte, und die ihm zum Durchbruch verhalfen.

Wir wollen hier zum Abschluß dieser Arbeit nur die wichtigsten Namen nennen, die diese neue Front repräsentieren; ohne freilich ihre Bedeutung und ihre Auffassung und Handhabung der Kritik im einzelnen charakterisieren zu können. Einige wichtige Ausführungen über die impressionistische Kritik findet man bei Richard Hamann, in seinem Buch „Der Impressionismus in Leben und Kunst" (Köln 1907). Im übrigen kann ein deutliches Bild von ihr erst durch eine planmäßige Untersuchung des Schrifttums der nachgenannten Persönlichkeiten gewonnen werden.

An erster Stelle würde da Cornelius Gurlitt zu nennen sein, dessen kunstgeschichtliche Darstellung der uns beschäftigenden Zeit schon häufiger genannt wurde, der aber auch als Kritiker bahnbrechend gewirkt hat. Seine Kritiken erschienen u. a. in der „Kunst für Alle", in der „Gegenwart", in der „Kunst unserer Zeit" und in „Westermanns Monatsheften". Neben ihm steht Hermann Helferich (Pseudonym für E. Heilbut). Er schrieb u. a. für die „Kunst für Alle", die „Nation" und die „Freie Bühne". Seine ersten programmatischen Kritiken gab er 1887 unter dem Titel „Neue Kunst" in Berlin heraus. Es dürfte charakteristisch sein, daß er den Beginn der „neuen Zeit" mit dem Tode Pilotys ansetzte.

Der bedeutendste, aber auch umstrittenste Kritiker dieser Zeit ist Richard Muther. Eine Auswahl seiner Kritiken erschien 1900 bis 1901 unter dem Titel „Studien und Kritiken" in Wien. Wie Muther ist auch Karl Voll Kunsthistoriker, Universitätslehrer von Beruf, dessen Betrachtung hier gleich angeschlossen werden müßte. Als fünfter namhafter Kunstschriftsteller würde ihnen Woldemar von Seidlitz an die Seite zu setzen sein, von dem hier vor allem sein Aufsatz über die „Entwicklung der modernen Malerei" zu nennen ist (Hamburg 1897).

Es folgen dann in langer Reihe: Karl von Perfall, der einflußreiche Kritiker der „Düsseldorfer" und später der „Kölnischen Zeitung"; H. E. von Berlepsch, der Münchener Herausgeber der „Kunst unserer Zeit"; Fritz von Ostini, der langjährige Kunstberichterstatter der „Münchener Neuesten Nachrichten"; die Berliner Jaro Springer und Hans Rosenhagen; die Münchener Benno Becker und Alfred Freihofer; der Dresdner Paul Schumann und der Wiener Karl von Vincenti.

Von besonderer Bedeutung sind schließlich der Münchener Dichter Otto Julius Bierbaum, von dem namentlich sein Sammelband „Aus beiden Lagern" (München 1893) genannt werden muß, und der Wiener Dichter und Essayist Hermann Bahr, der auch später noch als Vorkämpfer des Expressionismus eine große Wirkung ausgeübt hat; von dem hier vor allem die drei Sammelbände in Betracht kommen, die 1890 in Zürich, 1891 in Dresden und 1894 in Frankfurt a. M. unter dem gemeinsamen Titel „Zur Kritik der

Moderne“ erschienen. Besonders der letzte Band vom Jahre 1894 enthält sehr bedeutungsvolle grundsätzliche Erörterungen über Probleme der Kunstkritik.

Mit ihm wie auch mit Alfred Lichtwark, Momme Nissen, Paul Schultze-Naumburg, Oskar Bie, Fritz Stahl, Albert Dresdner, Max Osborn, Karl Scheffler, Julius Elias und vor allem Julius Meier-Graefe stehen wir aber schon an der Grenze unseres Zeitraums, an der Jahrhundertwende. Die Hauptwirksamkeit und Wirkung dieser Männer ist eigentlich erst im 20. Jahrhundert zu suchen; sie reicht zum Teil noch mitten hinein in unsere — auch in Kunstdingen so problemreiche Gegenwart.

Literaturverzeichnis

Allgemeines:

Albert Dresdner: Die Kunstkritik. Bd. I, München 1915.

Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. I und II, Leipzig 1924.

Wolfgang Kallab: Vasaristudien. 1908.

W. Fraenger: Geschichte der Kunstkritik und Kunsttheorie. Rep. f. Kstw. Bd. 42, S. 40 ff.

P. Schultze-Naumburg: Deutsche Kunstkritiker. „Kunst für Alle", Jrg. 1895, S. 161 ff.

M. Schmid: Alte und neue Kunstkritik. „Kunst für Alle", Jrg. XIII, S. 10 ff.

M. Diez: Kunstkritik und Kunstgesetze. Stuttgart 1911.

E. Utitz: Grundlagen der allg. Kunstwissenschaft. Bd. I und II. Stuttgart 1914—20.

H. Tietze: Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.

H. Popp: Maleraesthetik. Straßburg 1902.

H. Riegel: Grundriß der bildenden Künste. Hannover 1875.

Fr. Nemitz: Vertrauenskrise der Kunstkritik. Kunstblatt, April 1930, S. 117 ff.

Fr. Nemitz: Zur Soziologie der Kunst. Tat, Dezember 1930, S. 679 ff.

Fr. Nemitz: Was wird aus der Kunst? Deutsche Kunst und Dekoration, 1930, S. 97 ff.

Paul Drey: Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Stuttgart usw. 1910.

K. K. Eberlein: Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf o. J.

M. Wackernagel: Die Anfänge des Westfälischen Kunstvereins. Münsterischer Anzeiger. 13. Jan. 1931.

Die Anfänge der deutschen Kritik:

s. Waetzold a. a. O.

Rosine Calsow: Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. Diss. Münster 1926.

Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der Romantik [nur Dichtkunstkritik]. Bern 1921.

Wilhelm Heinse: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie (1776). Leipzig 1914.

G. E. Lessing: Werke. Hrsg. von Petersen u. a. Bd. 18 und 19.

A. W. Schlegel: Kritische Schriften. 2 Bde. Berlin 1828.

H. Heine: Salon. Stl. Werke, hrg. von Fr. Strich. Bd. IV, S. 467 ff. München 1924.

W. Müller von Königswinter: Deutsche Künstler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig 1854.

Karl Immermann: Werke. 6 Bde. Hrsg. von Deetjen. Berlin o. J.

Kunstgeschichtliche Darstellungen:

A. Raczynski: L'art moderne en Allemagne. Paris 1836—41, übers. von F. H. v. d. Hagen.
A. Hagen: Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. Berlin 1857.
A. Springer: Geschichte der bildenden Künste im 19. Jhdt. Leipzig 1858.
E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. (Bd. IV und V.) Leipzig 1860.
H. Riegel: Geschichte der deutschen Kunst. Hannover 1876.
A. Springer: Die deutsche Kunst des 19. Jhdts. Leipzig 1881.
Adolf Rosenberg: Geschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Leipzig 1882.
Fr. von Reber: Geschichte der neueren Kunst (unter Mitarbeit von Friedrich Pecht). Leipzig 1876—1884. 3 Bde.
Fr. Pecht: Deutsche Künstler des 19. Jhdts. 4 Bde. Nördlingen 1877 ff.
R. Dohme, Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jhdts. 2 Bde. Leipzig 1886.
C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jhdts. Berlin 1899 ff.
B. Daun: Die Kunst des 19. Jhdts. Berlin 1904.
M. Schmid: Kunstgeschichte des 19. Jhdts. 2 Bde. Leipzig 1904.
Julius Leisching: Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jhdts. Brünn 1904.
J. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttg. 1904 ff.
R. Oldenbourg: Die Münchener Malerei des 19. Jhdts. 2 Bde. München 1922.
Max Deri: Die Malerei im 19. Jhdt. 2 Bde. Berlin 1919.
R. Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jhdt. Leipzig 1914.
R. Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jhdt. München 1893.
Karl Scheffler: Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jhdt. Leipzig 1911.
Karl Scheffler: Europäische Kunst im 19. Jhdt. 2 Bde. Berlin o. J.
Fr. Knapp: Die künstlerische Kultur des Abendlandes. 3. Bde. Bonn 1923.

Über Peter Cornelius:

E. Förster: Peter Cornelius. 2 Bde. Berlin 1874.
H. Riegel: Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1866.
H. Riegel: Peter Cornelius, Festschrift. Berlin 1883.
H. Grimm: Zehn ausgewählte Essays. Berlin 1883.

Über die Düsseldorfer Malerschule:

R. Wiegmann: Die k. Kunstakademie zu Düsseldorf. Ddf. 1854.
A. Fahne: Die Düsseldorfer Malerschule. Ddf. 1837.
H. Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1899.
F. von Uechtritz: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. Düsseldorf 1899.
W. Müller von Königswinter: Düsseldorfer Maler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig 1854.
W. von Schadow: Der moderne Vasari. Berlin 1854.
J. Hübner: Schadows Schule. Bonn 1867.
M. Blanckarts: Düsseldorfer Künstler. Stuttgart 1877.
K. Woermann: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf 1880.
A. Rosenberg: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1889.

Kunstzeitschriften:

Kunstblatt. Hrsg. von Schorn, Förster und Kugler. Bln. u. Stuttg. 1820—1848.
Deutsches Kunstblatt. Hrsg. von Friedrich Eggers. Berlin 1850—1858.
Zeitschrift für bildende Kunst. Hrsg. von C. von Lützow. Leipzig, seit 1866.
Kunst für Alle. Hrsg. von Friedrich Pecht. München, seit 1886.
Kunstwart. Hrsg. von Ferd. Avenarius. Dresden, seit 1887.
Weitere Zeitschriften: siehe S. 31.

Friedrich Pecht:

Südfrüchte. Leipzig 1854.
Die Münchener Kunstausstellung von 1865. München 1865.
Die Pariser Weltausstellung. Leipzig 1867.
Die erste große internationale Kunstausstellung in München. Stuttgart 1869.
Die Wiener Weltausstellung. Wien 1873.
Kunst und Kunstindustrie auf der Münchener Ausstellung. Stuttgart 1876.
Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung. Stuttgart 1878.
Deutsche Künstler im 19. Jahrhundert. 4 Bde. Nördlingen 1877—1885.
Die moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung zu München. München 1883.
Geschichte der neueren deutschen Kunst. Hrsg. von Fr. Reber. Bd. III. Leipzig 1884.
Geschichte der Münchener Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1888.
Aus meiner Zeit. 2 Bde. München 1894.
Über Friedrich Pecht: Fr. von Reber in der „Kst. f. A". 1894. S. 2 ff.

Friedrich Eggers:

Chr. Daniel Rauch. 5 Bde. Berlin 1873—1890.

Ludwig Pietsch:

Aus Welt und Kunst. Berlin 1867.
Wie ich Schriftsteller geworden bin. 2 Bde. Berlin 1893—1894.
Aus Heimat und Fremde. Berlin 1902—1903.

Adolf Rosenberg:

Geschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Leipzig 1884—1889.
Die Berliner Malerschule. Berlin 1879.
Die Münchener Malerschule. Leipzig 1887.
Aus der Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1889.

Julius Meyer:

Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Leipzig 1895. Hrsg. von K. Fiedler.
Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1887.

Ludwig Pfau:

Etudes sur l'art. Paris 1862.
Freie Studien. Stuttgart 1865—1866.
Kunst und Kritik. 6 Bde. Stuttgart 1888.
Politisches und Polemisches. Stuttgart 1895.

A. Teichlein: Louis Gallait und die deutsche Malerei. München 1853.

Ernst Guhl: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien. Stuttgart 1848.

A. Haakh: Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1863.

H. Becker: Deutsche Maler. Leipzig 1888.

Fr. Bayersdorfer: Kritik der deutschen Kunst. München 1874.

Die Kunsthistoriker:

Eduard Koloff: siehe Waetzoldt a. a. O. Bd. II, S. 291 ff.

Karl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. 1843—1852. Ferner zahlreiche Aufsätze im Deutschen Kunstblatt.

Anton Springer: Wege und Ziele der deutschen Kunst. 1886.

Wilhelm Lübke: Aufsätze im Deutschen Kunstblatt und in der Zeitschrift für bildende Kunst.

Hermann Riegel: Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst. Hannover 1874—1875.

H. Riegel: Peter Cornelius. Hannover 1866.

H. Riegel: Cornelius-Festschrift. Berlin 1883.

H. Riegel: Grundriß der bildenden Künste. Hannover 1875.

A. Woltmann: Aus vier Jahrhunderten niederl.-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878.

K. Woermann: Was uns die Kunstgeschichte lehrt.

Karl Just: Amorphismus in der Kunst. 1902.

H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. 1890.

H. von Tschudi: Kunst und Publikum. Berlin 1899.

H. von Tschudi: Ges. Schriften zur neueren Kunst. München 1912.

Karl Neumann: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896.

Konrad Fiedler: Schriften über Kunst. 2 Bde. München 1913.

Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher. 1890.

Konrad Lange: Zweck der Kunst. Stuttgart 1912, und zahlreiche Aufsätze in der „Kunst für Alle".

Leo Tolstoi: Gegen die moderne Kunst. Berlin 1898.

Leo Tolstoi: Was ist Kunst? Leipzig 1902.

Zur Kritik des Impressionismus:

Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.

C. Gurlitt: Deutsche Kunst des 19. Jhdts. Berlin 1899 und 1906.

H. Helferich: Neue Kunst. Berlin 1887.

Richard Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jhdt. 1894.

Richard Muther: Studien und Kritiken. Wien 1900—1901.

Richard Muther: Geschichte der Malerei. 3. Bde. Leipzig 1909.

W. von Seidlitz: Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg 1897.

Hermann Bahr: Zur Kritik der Moderne. 1. Reihe. Zürich 1890.

Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. 2. Reihe. Leipzig 1891.

Hermann Bahr: Studien zur Kritik der Moderne. 3. Reihe. Frankf. a. M. 1892.

Otto Julius Bierbaum: Aus beiden Lagern. München 1893.

Alfred Lichtwark: Studien. Hamburg 1896.

Alfred Lichtwark: Reisebriefe. 2 Bde. Hamburg 1923.

Lebenslauf

Am 5. Juli 1907 wurde ich als Sohn des Kaufmanns Rudolf Quast und seiner Ehefrau Franziska geb. Winter in Unna in Westfalen geboren. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule in Unna-Königsborn besuchte ich 9 Jahre lang das Reform-Realgymnasium in Unna i. W., an dem ich Ostern 1926 die Reifeprüfung bestand.

Vom Sommersemester 1926 ab studierte ich Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie, Zeitungswissenschaft, Literaturgeschichte, Geschichte, Volkswirtschaft und Sozialwissenschaften an den Universitäten Münster i. W., München und Berlin.

Meine akademischen Lehrer waren u. a. die Herren: Prof. Dr. M. Wackernagel, Prof. Dr. H. Wölfflin, Prof. Dr. W. Pinder, Prof. Dr. W. Waetzoldt, Prof. Dr. A. Goldschmidt, Prof. Dr. E. Hildebrandt, Prof. Dr. K. Wilhelm-Kästner, Prof. Dr. K. Lehmann-Hartleben, Prof. Dr. H. Scholz, Prof. Dr. E. Becher, Prof. Dr. E. Spranger, Prof. Dr. K. Breysig, Prof. Dr. A. Kutscher, Prof. Dr. E. Dovifat, Dr. H. Bause, Prof. Dr. H. Weber, Prof. Dr. W. F. Bruck, Prof. Dr. J. Plenge.

Ihnen allen spreche ich meinen wärmsten Dank aus, vor allem Herrn Prof. Dr. Martin Wackernagel, der mir bei der Anfertigung dieser Arbeit stets fördernd zur Seite stand.

Rudolf Quast.